

N7445 .W7

UNIV. OF ARIZONA

mn


Wolfflin, Heinrich/Kleine Schriften (188)



3 9001 03864 2552

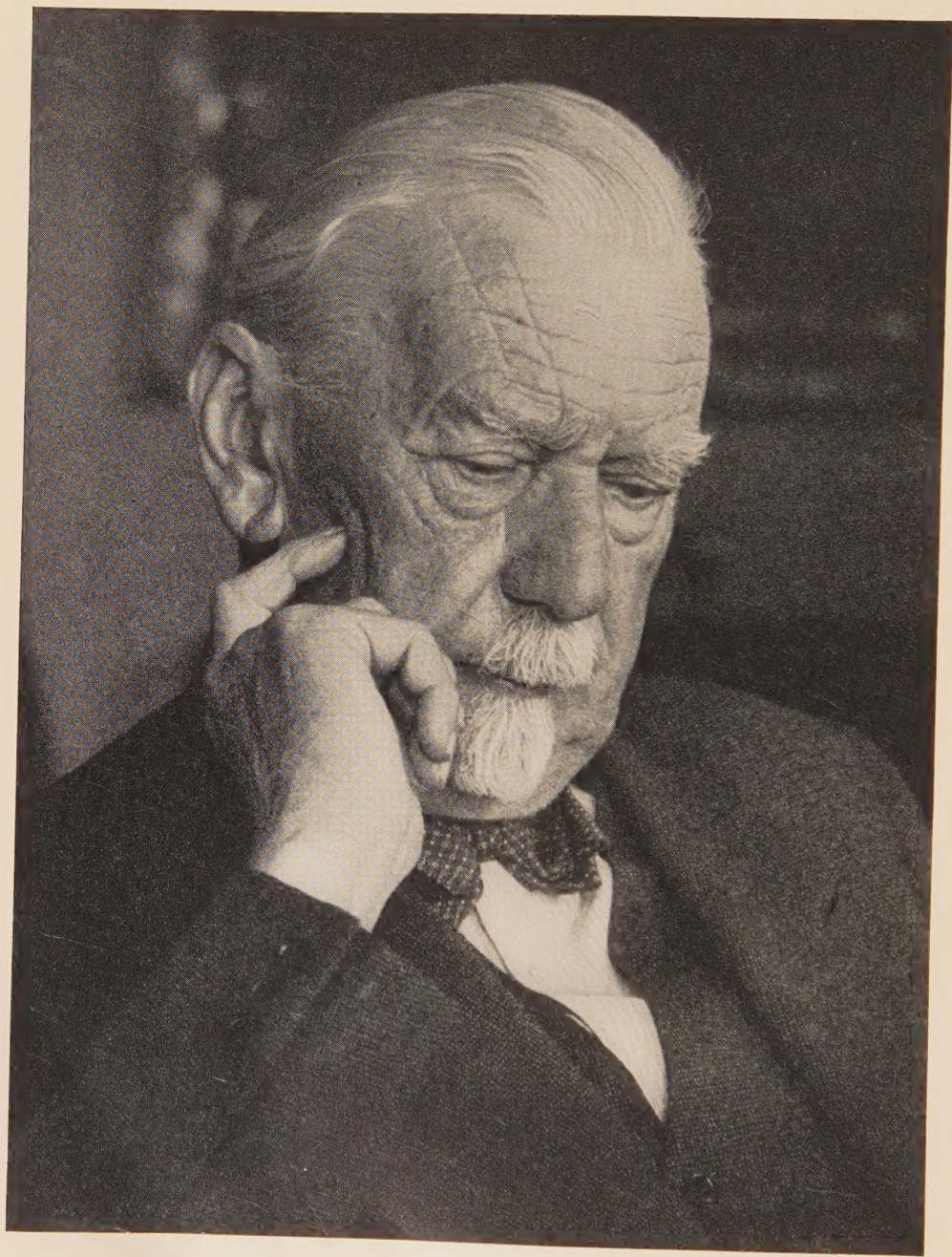
RICH WÖLFFLIN

KLEINE SCHRIFTEN



Digitized by the Internet Archive
in 2024





HEINRICH WÖLFFLIN 1944

Photo König

N
7445
W7

HEINRICH WÖLFFLIN

KLEINE SCHRIFTEN

(1886-1933)

HERAUSGEGEBEN VON

JOSEPH GANTNER

MIT 35 ABBILDUNGEN UND EINER BIBLIOGRAPHIE

DER SCHRIFTEN HEINRICH WÖLFFLINS

BENNO SCHWABE & CO · VERLAG · BASEL



COPYRIGHT 1946 BY BENNO SCHWABE & CO. BASLE
PRINTED IN SWITZERLAND
BUCHDRUCKEREI WINTERTHUR AG., WINTERTHUR

704
W 842

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Spät erst ist im Leben Heinrich Wölfflins der Plan aufgetaucht, die zerstreuten kleinen Schriften, Aufsätze und Reden zusammenzufassen und neu herauszugeben. Zwar findet sich in seinen Aufzeichnungen schon Ende 1899, gleich nach dem Erscheinen der «Klassischen Kunst», der Gedanke an einen Neudruck der Dissertation «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur», im Zusammenhang mit einem in dieser Form nicht weiter verfolgten Projekt, «Prolegomena zu einer Psychologie der Kunst» zu schreiben. Und 1917, nach dem Erscheinen der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe», wurde der Plan erwogen, eine Sammlung von Vorträgen zu veranstalten, für deren Gliederung Wölfflin die Stichworte notierte: «Charakter der deutschen Baukunst; Dürer und die deutsche Kunst; Rembrandt als Erzieher.» Allein auch dieses Projekt blieb liegen, und nach dem Stand der Manuskripte wird es kaum mehr möglich sein, die Vorträge Wölfflins in ihrem originalen Wortlaut zu rekonstruieren.

Erst der Siebzigjährige hat sich dann, wiederum nach dem Erscheinen eines Buches (Italien und das deutsche Formgefühl, 1931) und angeregt durch einen Vorschlag des Basler Verlegers Benno Schwabe, mit dem Gedanken der Herausgabe seiner «Kleinen Schriften» beschäftigt. Seit 1934 folgen sich in den wissenschaftlichen Aufzeichnungen mehrere Programme für einen solchen Band, und es ist sehr bezeichnend für Wölfflins Bedürfnis nach einem sichtbaren Abschluß seiner Lebensarbeit, daß er zunächst daran dachte, in einer solchen Zusammenfassung «sich selbst zu dokumentieren» . . . «sich möglichst vollständig zu charakterisieren», seine eigene Entwicklung darzustellen und darum dem geplanten Buche ein autobiographisches Kapitel mitzugeben. Obwohl in diesen Programmen nicht entfernt an irgendeine Vollständigkeit gedacht wurde, so fehlt in ihnen doch kaum eine von den Arbeiten, die wir hier abdrucken.

Der Leser der Schriften Wölfflins weiß, was aus diesen Plänen geworden ist: 1941 erschien das Buch «Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes», das in seinen fünf Abschnitten ältere Arbeiten und neue Überlegungen zu denjenigen Fragen der Wissenschaft enthält, die Wölfflin in einem besonderen Sinne als die seinigen betrachtete. Vergleicht man aber dieses schöne und abendlich besinnliche Buch mit den ursprünglichen Absichten, so wird es fast schmerzlich klar, wie sehr Wölfflin ein großes, umfassendes Material, in welchem ein wesentlicher Teil seiner Lebensarbeit ausgebreitet war, schließlich auf einige wenige leitende Gedanken konzentriert, reduziert hat. Auch das biographische Kapitel mußte dieser Reduktion zum Opfer fallen und mit ihm die Aufsätze sowohl des jungen wie des reifen Heinrich Wölfflin aus Basel und Berlin. Der älteste Beitrag stammt von dem Fünfzigjährigen, und auf alles Frühere wird nur in gelegentlichen Bemerkungen hingewiesen.

63/64-8

So kam es, daß in den Jahren nach 1941 oft der Plan erwogen wurde, diese Lücke zu füllen und die frühen Schriften in einem besonderen Bande herauszugeben. Eine Zusammenstellung, die ich im Herbst 1944 Wölfflin vorlegte, war von ihm grundsätzlich gebilligt worden. Und wenn er bis zu seinem Tode gezögert hat, die endgültige Zustimmung zu geben, so lag der Grund tiefer. Wölfflin arbeitete damals an einem zweiten Band seines wichtigsten und zentralen Werkes, der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe», er häufte Notizen auf Notizen zu diesem Thema und er hoffte, diese Arbeit wenigstens noch in der Struktur vollenden, ja die Gedankengänge früherer Schriften in den neuen Zusammenhang einschmelzen zu können. Solange aber diese überaus intensive Tätigkeit für das neue Werk den Schaffenden in Atem hielt, mußte das vor Jahrzehnten und mehr nebenher Geschaffene vor seinem Geiste zurücktreten.

Nach dem Tode nun ergab sich eine völlig neue Situation. Jetzt ist das Lebenswerk abgeschlossen, die Hand, die mit einer so bewundernswerten Disziplin über sechzig Jahre lang gearbeitet hat, ruht für immer, und alles, was vorliegt, tritt in ein ganz neues Verhältnis zum Menschen und seinem Werk. Jetzt bleibt auch diejenige ältere Arbeit, welche allenfalls noch erneuert in ein neues Buch hätte eingehen können, in ihrer ursprünglichen Form und damit unverrückbar bestehen. So ist jetzt der Augenblick gekommen, diese «Kleinen Schriften» ans Licht treten zu lassen.

Bei der Auswahl der Texte aber wie auch bei ihrer Gruppierung durften nunmehr alle die Überlegungen in Kraft treten, die Wölfflin selbst, wenn auch für ein anders geplantes Buch, mehrfach niedergeschrieben hatte. Von Anfang an mußte es als selbstverständlich gelten, diejenigen Aufsätze wegzulassen, deren wesentlicher Inhalt in die Bücher oder in die «Gedanken zur Kunstgeschichte» übergegangen war. Die Bibliographie, die wir dem Bande anfügen, gibt darüber Aufschluß, was hier fehlt. Sie zeigt aber auch, daß in diesen «Kleinen Schriften» sowohl die Bücher Wölfflins wie seine «Gedanken zur Kunstgeschichte» eine Ergänzung erfahren, welche an der Persönlichkeit des großen Gelehrten neue Farben aufleuchten läßt. Die Beschäftigung mit den psychologischen Fragen der Architektur, seine in den Vorlesungen so oft ausgesprochene, in den Notizen immer wieder durchbrechende elementare Neigung zu städtebaulichen Studien, das für seine Entwicklung und sein Denken überaus wichtige Thema Marées-Hildebrand, das lebhafte Interesse an Erscheinungen wie Wackenroder und Stendhal – das alles tritt jetzt in diesem Zusammenhang neu ans Licht und erklärt zugleich, weshalb Wölfflin ursprünglich in einem ersten Kapitel der «Gedanken» sich darüber aussprechen wollte, «was geschrieben und was nicht geschrieben wurde». Heute erst können wir ganz übersehen, welche großartigen wissenschaftlichen Pläne Wölfflin jahrelang erwogen, durchdacht und wieder verworfen hat. Möge nun ein lebendiges Echo dieser Arbeit aus den Seiten der «Kleinen Schriften» zum Leser sprechen.

*

An der wissenschaftlichen Präsentation der Texte ist nichts verändert worden. Dagegen konnte der Herausgeber bei der Auswahl der begleitenden Abbildungen mit einer gewissen Freiheit verfahren. Die Texte Wölfflins sind auch dort, wo sie von einzelnen Künstlern sprechen, meist allgemeiner, grundsätzlicher Art und geben nur selten eine ausführlichere Charakteristik einzelner Werke. Häufig ist die Illustrierung der Aufsätze offenbar von den Redaktionen der Zeitschriften vorgenommen worden. Wir haben uns daher auf die Wiedergabe von besonders typischen Arbeiten beschränkt.

Die Anmerkungen des Herausgebers vermeiden es grundsätzlich, auf die Diskussionen einzutreten, welche die Ausführungen Wölfflins in der Wissenschaft hervorgerufen haben. Das gehört in einen anderen Zusammenhang. Dagegen wollen sie den Versuch machen, die einzelnen Aufsätze nach ihrer Bedeutung im Werke Wölfflins zu charakterisieren, und durch die Wiedergabe einzelner Stellen aus den nachgelassenen Aufzeichnungen die Erinnerung an den unmittelbaren Eindruck und die unmittelbare Rede festzuhalten.

Es war für die Arbeit des Herausgebers von allergrößtem Wert, daß Herr Prof. Ernst Wölfflin in Basel ihm das Studium des wissenschaftlichen Nachlasses seines Bruders in überaus zuvorkommender Weise ermöglicht und ihn auch in vielen Einzelfragen mit seinem Rat unterstützt hat. Ihm sowie den Herren Prof. Arnold von Salis in Zürich, Dr. Eduard Vodoz in Bern, und den zahlreichen Helfern bei der Beschaffung der Texte und Abbildungsvorlagen sei auch hier für ihre wertvolle Mitarbeit herzlich gedankt.

Basel, im Sommer 1946.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort des Herausgebers	5
<i>I. Psychologische und formale Analyse der Architektur</i>	
Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur	13
Zur Lehre von den Proportionen	48
Die antiken Triumphbogen in Italien	51
<i>II. Marées und Hildebrand</i>	
Hans von Marées	75
Ein Künstler über Kunst	84
Adolf von Hildebrand zu seinem siebenzigsten Geburtstag	89
Zur Erinnerung an Adolf von Hildebrand	99
Adolf Hildebrands «Problem der Form»	104
<i>III. Über neuere Künstler</i>	
Arnold Böcklin	109
Arnold Böcklin. Bei Anlaß von Schicks Tagebuch	118
Bemerkungen über Landschaft und Staffage	123
Velasquez	126
Rembrandt	131
Max Liebermann	139
Über Hodlers Tektonik	140
Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst	144
<i>IV. Fragen der Kunsterziehung und Geschmacksbildung</i>	
Über Galeriekataloge	153
Über kunsthistorische Verbildung	159
Über das Zeichnen	164
Das Erklären von Kunstwerken	165
Künstler und Publikum	177
<i>V. Nachrufe</i>	
Ferdinand Dümmler.	185
Jacob Burckhardt	186
Michael Bernays	192

Herman Grimm	194
Ernst Heidrich	197

VI. Kunsthistorische Parerga

Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders . . .	205
Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel	212
Zur Kritik des Tell-Denkmal in Altdorf	218
Indische Baukunst	220
Über Stendhals Geschichte der Malerei in Italien	223
Zürich – Die alte Stadt	226

Anmerkungen des Herausgebers	245
Bibliographie der Schriften Heinrich Wölfflins 1886–1943	265
Verzeichnis der Abbildungen	272

PSYCHOLOGISCHE UND FORMALE ANALYSE
DER ARCHITEKTUR

PROLEGOMENA ZU EINER PSYCHOLOGIE DER ARCHITEKTUR

Den Gegenstand der vorliegenden Betrachtungen bildet die Frage, die mir immer als eine überaus merkwürdige erschien: Wie ist es möglich, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?

Über die Tatsache darf kein Zweifel sein. Nicht nur bestätigt das Urteil des Laien aufs entschiedenste, daß jedes Gebäude einen bestimmten Eindruck mache, vom Ernsten, Düstern bis zum Fröhlich-Freundlichen – eine ganze Skala von Stimmungen, sondern auch der Kunsthistoriker trägt kein Bedenken, aus ihrer Architektur Zeiten und Völker zu charakterisieren. Die Ausdrucksfähigkeit wird also zugegeben. Aber wie? Nach welchen Prinzipien urteilt der Historiker?

Ich wunderte mich, daß die wissenschaftliche Literatur für solche Fragen fast gar keine Antwort hatte. Soviel Sorgfalt und hingebende Liebe dem analogen Problem in der Musik zugewandt worden ist, die Architektur hat weder von der Psychologie noch von der Kunsttheorie eine ähnliche Pflege je genossen. Ich führe das nicht an, um nun selbst mit dem Anspruch aufzutreten, die Lücke zu füllen, vielmehr möchte ich daraus eine Entschuldigung für mich ableiten.

Mehr als einen *Entwurf* darf man nicht erwarten. Was ich hier gebe, sollen lediglich Prolegomena sein zu einer Psychologie der Architektur, die erst noch geschrieben werden muß. Für die oft bloß andeutende Behandlung des Themas bin ich also genötigt, die Gunst dieses Titels in Anspruch zu nehmen.

I. Psychologische Grundlage

Die Psychologie der Architektur hat die Aufgabe, die seelischen Wirkungen, welche die Baukunst mit ihren Mitteln hervorzurufen imstande ist, zu beschreiben und zu erklären.

Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als *Eindruck*.

Und diesen Eindruck fassen wir als *Ausdruck* des Objekts.

Also dürfen wir das Problem auch so formulieren:

Wie können tektonische Formen Ausdruck sein?

(Unter «tektonische Formen» müssen auch die kleinen Künste der Dekoration und des Kunsthandwerks begriffen werden, da sie unter denselben Bedingungen des Ausdrucks stehen.)

Von zwei Seiten kann man versuchen, eine Antwort auf die Frage zu gewinnen: vom Subjekt aus und vom Objekt aus.

Es ist beides geschehen.

Ich erwähne zuerst die vielverbreitete These, die den Gefühlston von Formen erklärt aus den *Muskelgefühlen des Auges*, das mit dem Punkte des deutlichsten Sehens den Linien nachfolgt. Wellenlinie und Zickzack unterscheiden sich für unser Gefühl sehr wesentlich.

Worin liegt der Unterschied?

Im einen Fall, sagt man, ist die Bewegung für das nachzeichnende Auge leichter als im anderen. – «Wo das Auge sich frei bewegt, da verfolgt es seinem physiologischen Organismus gemäß in vertikaler und horizontaler Richtung genau die gerade Linie, jede schräge Richtung aber legt es in einer Bogenlinie zurück.» (Wundt, Vorlesungen II. 80.)

Daher das Behagen an der Wellenlinie, die Unlust am Zickzack. Schönheit der Form ist identisch mit Angemessenheit für unser Auge. – Es ist die gleiche Anschauung, wenn man behauptet: der Zweck eines Säulenkapitells sei, das Auge von der Vertikale sachte zur Horizontale überzuführen, oder wenn man die Schönheit einer Berglinie darin erblickt, daß das Auge, ohne zu stolpern, sanft an ihr niedergleiten könne.

Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen. Allein es fehlt der Theorie die Hauptsache: die Bestätigung durch die Erfahrung. Man frage sich doch selbst: Wie viel von dem tatsächlichen Eindruck einer Form kann aus Muskelgefühlen erklärt werden? Darf die größere oder geringere Leichtigkeit, mit der die Bewegung des Auges ausgeführt wird, als das Wesentliche in der Mannigfaltigkeit der Wirkungen gelten? – Die oberflächlichste psychologische Analyse muß zeigen, wie wenig dadurch das Tatsächliche getroffen ist. Ja, man kann diesem Moment nicht einmal eine sekundäre Stellung einräumen. Schon Lotze bemerkt sehr richtig, indem er auf das gleichmäßige Gefallen einer Wellenlinie und eines rechtwinkligen Mäanders hinweist, daß wir in unserm ästhetischen Urteil die körperliche Mühe stets abziehen, daß also die Wohlgefälligkeit nicht auf der Bequemlichkeit der Verrichtungen beruht, durch welche wir uns die Wahrnehmung verschaffen. (Gesch. der Ästhetik in Deutschland, S. 310 f.)

Der Fehler, der hier offenbar vorliegt, scheint daher zu rühren, daß man, weil das Auge die körperlichen Formen wahrnimmt, die optischen Eigenschaften derselben für das Charakteristische hielt. Das Auge scheint aber nur auf die Intensität des Lichts entschieden mit Lust oder Unlust zu reagieren, für Formen indifferent zu sein, den Ausdruck wenigstens durchaus nicht zu bestimmen.

Wir müssen uns also nach einem anderen Prinzip umsehen. Die Vergleichung mit der Musik soll es uns zeigen. Dort haben wir ja das gleiche Verhältnis. Das

Ohr ist das perzipierende Organ, aus der Analyse der Gehörsvorgänge aber könnte der Stimmungsgehalt der Töne niemals begriffen werden. Um die Theorie des musikalischen Ausdrucks zu verstehen, ist es nötig, die *eigene Hervorbringung der Töne*, die Bedeutung und Verwendung *unserer Stimmittel* zu beobachten.

Hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen. Man versteht nur, was man selbst kann.

So müssen wir auch hier sagen: *Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, daß wir selbst einen Körper besitzen*. Wären wir bloß optisch auffassende Wesen, so müßte uns eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt stets versagt bleiben. Als Menschen aber mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen. – Warum wundert sich niemand, daß der Stein zur Erde fällt, warum scheint uns das so ganz natürlich? Wir haben nicht die Spur eines Vernunftgrundes für den Vorgang, in unserer Selbsterfahrung liegt allein die Erklärung. Wir haben Lasten getragen und erfahren, was Druck und Gegendruck ist, wir sind am Boden zusammengesunken, wenn wir der niederziehenden Schwere des eigenen Körpers keine Kraft mehr entgegensetzen konnten, und darum wissen wir das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.

Man kann sagen, das habe keine Beziehung auf die Auffassung *linearer* und *planimetrischer* Verhältnisse. Allein diesem Einwurf liegt nur mangelhafte Beobachtung zugrunde. Sobald man acht hat, wird man finden, daß wir auch solchen Verhältnissen eine mechanische Bedeutung unterschreiben, daß es keine schräge Linie gibt, die wir nicht als ansteigend, kein schiefes Dreieck, das wir nicht als Verletzung des Gleichgewichts empfinden. Daß nun aber gar architektonische Gebilde nicht bloß geometrisch, sondern als *Massenformen* wirken, sollte eigentlich kaum gesagt zu werden brauchen. Dennoch macht eine extrem formalistische Ästhetik immer wieder jene Voraussetzung.

Wir gehen weiter. Die Töne der Musik hätten keinen Sinn, wenn wir sie nicht als Ausdruck irgend eines fühlenden Wesens betrachteten. Dieses Verhältnis, das bei der ursprünglichen Musik, dem Gesang, ein natürliches war, ist durch die Instrumentalmusik verdunkelt, aber durchaus nicht aufgehoben worden. Wir legen den gehörten Tönen immer ein Subjekt unter, dessen Ausdruck sie sind.

Und so in der Körperwelt. Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, daß wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen. Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding. Das ist ein uralter Trieb des Menschen. Er be-

dingt die mythologische Phantasie und noch heute – gehört nicht eine lange Erziehung dazu, des Eindrucks los zu werden, daß eine Figur, deren Gleichgewichtszustand verletzt ist, sich nicht wohl befinden könne? Ja, erstirbt dieser Trieb jemals? Ich glaube nicht. Es wäre der Tod der Kunst. –

Das Bild unserer selbst schieben wir allen Erscheinungen unter. Was wir als die Bedingungen unseres Wohlbefindens kennen, soll jedes Ding auch besitzen. Nicht so, daß wir den Schein eines menschlichen Wesens in den Formen der anorganischen Natur verlangten, aber wir fassen die Körperwelt mit den Kategorien auf (wenn ich so sagen darf), die wir mit derselben gemeinsam haben. Und danach bestimmt sich auch die Ausdrucksfähigkeit dieser fremdartigen Gestalten. *Sie können uns nur das mitteilen, was wir selbst mit ihren Eigenschaften ausdrücken.*

Hier wird mancher bedenklich werden und nicht recht wissen, was wir denn für Ähnlichkeiten oder gar welche Ausdrucksorgane wir mit dem toten Stein teilen. Ich will es kurz sagen: es sind die Verhältnisse der Schwere, des Gleichgewichts, der Härte usw., lauter Verhältnisse, die für uns einen Ausdruckswert besitzen. Der ganze menschliche Gehalt natürlich kann nur durch die menschliche Gestalt ausgedrückt werden, die Architektur wird nicht einzelne Affekte, die sich in bestimmten Organen äußern, zum Ausdruck bringen können. Sie soll es auch nicht versuchen. Ihr Gegenstand bleiben die *großen Daseinsgefühle*, die Stimmungen, die einen gleichmäßig andauernden Zustand des Körpers voraussetzen. –

Ich könnte hier schon diesen Abschnitt schließen und höchstens noch darauf hinweisen, wie sich auch in der Sprache an einer Fülle von Beispielen jene unüberwindliche Neigung unserer Phantasie bekundet, alles Körperliche unter der Form belebter Wesen aufzufassen. Man erinnere sich an die architektonische Terminologie. Wo immer ein abgeschlossenes Ganzes sich darstellt, geben wir ihm Kopf und Fuß, suchen nach Vorder- und Hinterseite usw.

Allein es bleibt noch die Frage, wie nun die Beseelung dieser fremden Gestalten zu denken sei. Es ist wenig Aussicht auf eine erfreuliche Lösung. Aber ich will nicht darüber hinweggehen, weil von anderer Seite auch schon dies Ziel ins Auge gefaßt worden ist.

Das anthropomorphe Auffassen der räumlichen Gebilde ist nichts Unerhörtes. In der neueren Ästhetik ist dieser Akt bekannt unter dem Namen des *Symbolisierens*.

Joh. Volkelt¹ hat die Geschichte des Symbolbegriffs geschrieben und sich wesentliche Verdienste um die genauere Fassung dessen erworben, was zuerst von Herder² und Lotze³ angedeutet worden ist.

¹ Volkelt, Symbolbegriff in der neueren Ästhetik, Jena 1876.

² Außer der «Kalligone» enthält der Aufsatz «Plastik» bedeutsame Äußerungen.

³ Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland a. v. O. Lotze, Microcosmos II³ 198 ff.

Nach *Volkel* vollzieht sich die Symbolisierung räumlicher Gebilde folgendermaßen (Symbolbegr. 51–70):

1. Das räumliche Gebilde wird auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften gedeutet, ein Akt, der noch nicht eigentlich symbolisch zu nennen ist: mit dem Auge dem Umriß der Erscheinungen nachfolgend, bringen wir die Linien in ein lebendiges Rinnen und Laufen.

2. Um das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir diese Bewegung sinnlich miterleben, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen.

3. Mit der bestimmten Erstreckung und Bewegung unseres Körpers ist ein Wohl- und Wehegefühl verbunden, das wir als eigentümlichen Genuß jener Naturgestalten selber auffassen.

4. Um ästhetisch zu heißen, muß aber dieses Wohl- und Wehegefühl eine geistige Bedeutung haben, Körperbewegung und physisches Gefühl müssen Ausdruck einer Stimmung sein.

5. Die Tatsache, daß wir im ästhetischen Genießen unsere ganze Persönlichkeit beteiligt finden, beweist, daß in jedem Genuß etwas von dem allgemein menschlichen Gehalte, von den Ideen, die das Menschliche konstituieren, enthalten sein muß.

So weit die Analyse *Volkelts*.

Im wesentlichen bin ich vollständig einverstanden. Die Bedenken, die etwa gegen den 1. Punkt und gegen die Trennung des 3. und 4. geäußert werden könnten, sollen hier unterdrückt werden. Ich möchte die ganze Aufmerksamkeit richten auf den Kern der Sache, auf den zweiten Satz: das Miterleben der fremden Form. Wie ist das zu denken: «Wir durchdringen mit unserm Körpergefühl das Objekt»? *Volkel* hält sich hier absichtlich mit seinen Ausdrücken in einer Sphäre der Dunkelheit und findet später (mit *Fr. Vischer*) die einzige Lösung in einer pantheistischen Auffassung der Welt. Er will dem geheimnisvollen Prozeß nicht zu nahe treten: «Mit meinem Vitalgefühl lege ich mich dunkel in das Objekt hinein», sagt er (S. 61), anderswo spricht er von einer «Selbstversetzung» usf. Zugegeben, daß man den ganzen Verlauf dieses psychischen Aktes nicht bloßlegen kann, so möchte ich doch fragen: Ist dies Miterleben ein *sinnliches* oder vollzieht es sich bloß in der *Vorstellung*? Mit andern Worten: Erleben wir die fremden Körperformen an unsrem eignen Leibe?

Oder: ist das Mitfühlen der fremden Zustände etwas, was allein der Tätigkeit der Phantasie angehört?

Volkel bleibt hier schwankend. Bald sagt er: Wir müssen das Objekt, mit unsrer körperlichen Organisation *sinnlich* miterleben (S. 57), bald aber wieder ist es die bloße Phantasie, die die Bewegung ausführt (S. 61, 62).

Lotze und *Rob. Vischer*¹, die zuerst die Bedeutung des körperlichen Miterlebens

¹ Rob. Vischer, Das optische Formengefühl, Leipzig 1872.

geltend gemacht haben, dachten offenbar nur an Prozesse, die sich in der Phantasie vollziehen. In diesem Sinn heißt es bei *Rob. Vischer*: «Wir besitzen das wunderbare Vermögen, unsre eigne Körperform einer objektiven Form zu unterscheiden und einzuverleiben.» Bei *Lotze* ebenso: «Keine Gestalt ist so spröde, in die hinein unsre *Phantasie* sich nicht mitlebend zu versetzen wüßte.»

Wenn ich also recht verstehe, ist *Volkelt* hier über seine Vorgänger hinausgeschritten, ohne aber das Problem genauer ins Auge zu fassen.

Über die Berechtigung der Frage darf kein Zweifel sein. Denn die körperlichen Affektionen, die wir bei der Betrachtung architektonischer Werke empfangen, sind nicht zu leugnen. Ich könnte mir also wohl denken, daß jemand mit der Behauptung aufträte, der Stimmungseindruck der Architektur beruhe allein darin, daß wir unwillkürlich mit unsrer Organisation die fremden Formen nachzubilden versuchen, mit andren Worten, daß wir die Daseinsgefühle architektonischer Bildungen nach der körperlichen Verfassung beurteilen, in die wir geraten. Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen, nach der Weite oder Enge der räumlichen Verhältnisse richtet sich die Respiration, wir innervieren, als ob wir diese tragenden Säulen wären und atmen so tief und voll, als wäre unsre Brust so weit wie diese Hallen, Asymmetrie macht sich oft als körperlicher Schmerz geltend, uns ist, als ob uns ein Glied fehlte oder verletzt sei, ebenso kennt man den unleidlichen Zustand, den der Anblick gestörten Gleichgewichts hervorruft usw. Es wird jeder in seiner Erfahrung ähnliche Fälle finden. Und wenn *Goethe* gelegentlich sagt, die Wirkung eines schönen Raumes müßte man haben, wenn man auch mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, so ist das nichts andres als der Ausdruck desselben Gedankens: daß der architektonische Eindruck, weit entfernt etwa ein «Zählen des Auges» zu sein, wesentlich in einem unmittelbaren körperlichen Gefühl beruhe.

Statt einer unbegreiflichen «Selbstversetzung» hätten wir uns dann etwa vorzustellen, der optische Nervenreiz löse direkt eine Erregung der motorischen Nerven aus, die die Kontraktion von bestimmten Muskeln veranlasse. Man könnte als verdeutlichendes Gleichnis die Tatsache anführen, daß ein Ton den verwandten überall mitklingen macht.

Was könnte der Verteidiger einer solchen Ansicht etwa sagen?

Er würde wohl anknüpfen an menschliche Übertragung des Ausdrucks, an die neuerdings lebhaft vertretene Theorie, daß das Verständnis menschlichen Ausdrucks sich vermittele durch Nacherleben.

Es ließen sich dabei folgende Sätze formulieren:

1. Jede Stimmung hat ihren bestimmten Ausdruck, der sie regelmäßig begleitet; denn Ausdruck ist nicht nur eine Fahne gleichsam, ausgehängt, um zu zeigen, was innen vorgehe, nicht etwas, was ebensogut fehlen könnte, Ausdruck

ist vielmehr die körperliche Erscheinung des geistigen Vorgangs. Er besteht nicht bloß in den Spannungen der Gesichtsmuskeln oder den Bewegungen der Extremitäten, sondern erstreckt sich auf den gesamten Organismus.

2. Sobald man den Ausdruck eines Affekts nachbildet, wird sich demnach der Affekt selbst sofort auch einstellen.

Unterdrückung des Ausdrucks ist Unterdrückung des Affekts. Umgekehrt wächst dieser, je mehr man im Ausdruck ihm nachgibt. Der Furchtsame wird furchtsamer, wenn er auch in den Gebärden seine Unruhe zeigt.

3. Ein unwillkürliches Nachbilden des Ausdrucks fremder Personen und somit eine Übertragung von Gemütsbewegungen kann oft beobachtet werden. Man weiß, wie Kinder jedem starken Eindruck haltlos preisgegeben sind, sie können zum Beispiel niemanden weinen sehen, ohne selbst die Tränen laufen zu lassen usf. Nur in Zuständen des energisch betonten Selbstgefühls sind sie hiefür unzugänglich, weil dies Nacherleben einen gewissen Grad von Willenlosigkeit voraussetzt. Später bewirkt überdies Erziehung und vernünftiges Überlegen, daß man sich nicht jedem Eindruck «hingibt». In gewissen Momenten aber «vergißt man sich» dennoch und macht Bewegungen, die nur Sinn hätten, wenn wir die fremde Person wären.

Solche Fälle von Selbstversetzung sind zum Beispiel folgende:

Es versucht jemand mit heiserer Stimme zu sprechen. Wir räuspern uns. – Warum? Wir glauben in diesem Augenblicke selbst heiser zu sein und wollen nun uns davon befreien (oder wenigstens der Klarheit unsrer Stimme uns versichern).

Weiter geschieht es bei einer schmerzlichen Operation oft, daß wir die Züge des Leidenden genau nachbilden, ja sogar an der betroffenen Stelle selbst einen lebhaften Schmerz empfinden.

Das sind nun außergewöhnliche Fälle, und man darf nicht leugnen, daß sich im flüchtigen Alltagsleben das körperliche Miterleben fast spurlos verloren hat und wir die Ausdrucksformen unsrer Nebenmenschen hinnehmen wie Rechenpfennige, deren Wert wir aus Erfahrung kennen. Immerhin bleibt ein Reiz, wenn auch der eingedrückte Ausdruck – wenn ich so sagen darf – nicht bis zur Oberfläche dringt (also in Gesicht und Haltung sich geltend macht). Denn die *innern* Organe vor allem werden sympathisch berührt, und nach meinen Beobachtungen ist es die *Respirationsbewegung*, die am empfänglichsten ist für Veränderungen. Der Rhythmus des Atmens, den wir bei andren wahrnehmen, überträgt sich am leichtesten auf uns. Einem Erstickenden zuzusehen ist fürchterlich, weil wir die ganze Qual mitempfinden, während wir stumpfer bleiben beim Anblick anderen körperlichen Schmerzes. Diese Tatsache ist wichtig, weil gerade der Atem das unmittelbarste Organ des Ausdruckes ist.

So möchte etwa ein Verteidiger seinen Beweis des körperlichen Miterlebens

einleiten, und vielleicht hoffte er auch noch darin eine Stütze zu finden, daß Gesetzmäßigkeit empfunden wird, ohne daß der Intellekt sich deren bewußt geworden ist, oder, im umgekehrten Fall, eine Verletzung des Normalen vom «Auge» oder vom «Gefühl» (wie man sich auszudrücken pflegt) früher empfunden wird, als der Intellekt merkt, *wo* ein Fehler vorliegt.

Wollte man etwa einwerfen, für die ästhetische Anschauung könne dies Miterleben nicht in Betracht kommen, denn ein Nachbilden des menschlichen, physiognomischen Ausdrucks finde nur statt in *willenlosen* Momenten, wo man *sich vergißt* und ganz sich versenkt in das Objekt, so würde dieser Einwurf zurückgewiesen werden können mit der durchaus richtigen Bemerkung, die ästhetische Anschauung verlange eben diese Willenlosigkeit, dieses Aufgeben des Selbstgefühls. Wer nicht die Fähigkeit hat, zeitenweise aufzuhören, an sich zu denken, der wird niemals zum Genuß eines Kunstwerks kommen, noch weniger ein solches schaffen können.

Anm. In diesem psychologischen Tatbestand ist die Verwandtschaft des moralischen und des ästhetischen Gemütszustands begründet. Das «Mitleiden», das jener voraussetzt, ist psychologisch der gleiche Prozeß, wie das ästhetische Mitfühlen. Daher sind große Künstler bekannterweise immer auch «gute Menschen», das heißt dem Affekt des Mitleids in hohem Grade unterworfen.

Daß das *Erhabene* nicht mehr nachgebildet werden kann, müßte auch der Verteidiger dieser These zugeben. Während eine leichte Säulenhalle mit ihrer heitern Kraft uns durchströmt und ein unmittelbares Wohlbehagen hervorruft, stellen sich dort im Gegenteil die Symptome der Furcht ein: Wir fühlen die Unmöglichkeit, dem Ungeheuren uns gleichzustellen, die Gelenke lösen sich usw. Bei der Sonderstellung des Erhabenen wäre aber das immer noch keine Widerlegung des Hauptsatzes.

Auch das Recht, die Auffassung des menschlichen Ausdrucks überhaupt zu vergleichen mit der Auffassung der architektonischen Formen, wird man nicht bestreiten können. Wo sollte die Grenze sein, wo dieses mitfühlende Erleben aufhören? Es wird statthaben, wo immer wir noch gleiche Daseinsverhältnisse mit den unsrigen finden, das heißt, wo *Körper* uns entgegentreten.

Weiter verfolgt würde eine derartige Untersuchung zurückführen in die Geheimnisse der psychischen Entwicklungsgeschichte. Und schließlich, wenn auch ein durchgängiges Erleben konstatiert wäre, wenn wir beweisen könnten, daß unser Körper genau die Veränderungen erleidet, die als Ausdruck der Stimmung, die das Objekt uns mitteilt, entsprechen, was wäre damit gewonnen?

Wer sagt uns, wo die Priorität ist? Ist die körperliche Affektion Bedingung des Stimmungseindrucks? oder sind die sinnlichen Gefühle nur eine Folge der lebhaften Vorstellung in der Phantasie? Oder endlich, die dritte Möglichkeit, gehn Psychisches und Körperliches parallel?

Indem wir die Frage bis zu diesem Punkt getrieben haben, ist es höchste Zeit, abzubrechen: denn jetzt stehn wir vor Problemen, die die Grenze aller Wissenschaft bezeichnen.

Wir ziehen uns zurück. Im Folgenden werden wir keine Rücksicht mehr nehmen auf diese Schwierigkeiten, sondern die herkömmlichen bequemen Ausdrücke auch unsrerseits gebrauchen.

Was als Grundlage gewonnen wurde, ist dieses:

Unsre leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen. Ich werde nun zeigen, daß die Grundelemente der Architektur: Stoff und Form, Schwere und Kraft sich bestimmen nach den Erfahrungen, die wir an uns gemacht haben; daß die Gesetze der formalen Ästhetik nichts andres sind als die Bedingungen, unter denen uns allein ein organisches Wohlbefinden möglich scheint, daß endlich der Ausdruck, der in der horizontalen und vertikalen Gliederung liegt, nach menschlichen (organischen) Prinzipien gegeben ist.

Dies ist der Inhalt der folgenden Abschnitte.

Es liegt mir nun durchaus fern, zu behaupten, der architektonische Eindruck sei damit vollständig analysiert, gewiß kommen noch sehr viele andere Faktoren hiezu: Farbe, Assoziationen, die aus der Geschichte und Bestimmung des Gebäudes erwachsen, Beschaffenheit des Stoffes usw. Immerhin glaube ich nicht zu irren, wenn ich den Kern des Eindrucks in den hier dargestellten Zügen erblicke.

Es sei gestattet, mit Übergehung der anderen Faktoren hier nur noch andeutend auf das hinzuweisen, was man *Analogien der Linienempfindung* nennen kann.

Unter Analogien der Empfindung versteht nämlich Wundt (phys. Psych. I², 486 ff.) die Verwandtschaftsverhältnisse, die wir zwischen den Empfindungen disparater Sinne anzunehmen pflegen, wie zum Beispiel zwischen tiefen Tönen und dunkeln Farben, die als reine Empfindungen betrachtet kein Gemeinsames haben, vermöge ihres gleichen ersten Gefühlstons uns aber verwandt erscheinen.

Solche Analogien stellen sich auch bei Linien ein. Es wäre erwünscht, über diesen ganz unbeachteten Gegenstand einmal etwas Zusammenhängendes zu hören¹. Ich gebe einige Bemerkungen, die durch mannigfache Versuche gewonnen worden sind.

Das hastige Auffahren des Zickzacks führt unmittelbar die Erinnerung an brennendes Rot mit sich, während das sanfte Blau einer weichen Wellenlinie sich zugesellt, und zwar eine mattere Nüance den langgezogenen Wellen, eine

¹ Natürlich müssen hierbei sprachliche Untersuchungen den experimentierenden Psychologen unterstützen.

kräftigere den leichter beweglichen. Wie ja auch die Sprache «matt» gleichmäßig verwendet für Farbtöne, denen die Leuchtkraft fehlt, und für körperliche Müdigkeit.

Ebenso spricht man von warmen und kalten Linien, von den warmen Linien des Holzschnitts zum Beispiel und den kalten des Stahlstichs, Gegensätze, die sich wiederum decken mit den Druckempfindungen: hart und weich.

Am deutlichsten ist die Analogie mit Tönen, wo wahrscheinlich die Erfahrungen an der eigenen Stimme über Tonbildung mitwirken. So beurteilt jeder mann eine Linie mit kurzen kleinen Wellen als tremulierend in hoher Lage, weite Schwingungen von geringer Höhe als dumpfhohles Summen. Zickzack «rasselt und klirrt wie Waffenlärm» (Jak. Burckhardt), sehr spitz wirkt er gleich schneidenden Pfeifentönen. Die Gerade ist ganz still.

Es hat also einen guten Sinn, auch in der Architektur von der *stillen* Einfalt der Antike und dem widrigen Lärmen zum Beispiel der englischen Gotik zu sprechen; oder etwa in der sanft herabgleitenden Linie eines Berges das leise Verklingen eines Tones zu empfinden.

II. Der Gegenstand der Architektur

Die Materie ist schwer, sie drängt abwärts, will formlos am Boden sich ausbreiten. Wir kennen die Gewalt der Schwere von unserem eigenen Körper. Was hält uns aufrecht, hemmt ein formloses Zusammenfallen? Die gegenwirkende Kraft, die wir als Wille, Leben oder wie immer bezeichnen mögen. Ich nenne sie Formkraft. *Der Gegensatz von Stoff und Formkraft*, der die gesamte organische Welt bewegt, ist das Grundthema der Architektur. Die ästhetische Anschauung überträgt diese intimste Erfahrung unseres Körpers auch auf die leblose Natur. In jedem Ding nehmen wir einen Willen an, der zur Form sich durchzuringen versucht und den Widerstand eines formlosen Stoffes zu überwinden hat.

Mit dieser Erkenntnis haben wir den entscheidenden Schritt getan, um sowohl die formale Ästhetik durch lebensvollere Sätze zu ergänzen, wie auch um dem architektonischen Eindruck einen reicheren Inhalt zu sichern, als ihm zum Beispiel *Schopenhauers* viel bewunderte Theorie zugestehen will. Glücklicherweise läßt sich niemand den Genuß von der Philosophie trüben, und Schopenhauer selbst hatte wohl zu viel Kunstgefühl, um an seinen Satz zu glauben: Schwere und Starrheit seien der einzige Gegenstand der Baukunst.

Weil er nicht den Eindruck, die psychische Wirkung der Architektur analysierte, sondern nur ihren Stoff, ließ er sich zu dem Schluß verleiten:

1. Die Kunst stellt die Ideen der Natur dar.
2. Der architektonische Stoff bietet als Hauptideen: Schwere und Starrheit.

3. Also ist die Aufgabe der Kunst, diese Ideen in ihrem Widerspruch klar darzustellen.

Die Last will zu Boden, die Träger, vermöge ihrer Starrheit, widersetzen sich diesem Willen.

Abgesehen von der Dürftigkeit dieses Gegensatzes, begreift es sich schwer, wie Schopenhauer verkennen konnte, daß die Starrheit des Steines einer griechischen Säule in der ästhetischen Anschauung vollständig aufgehoben und zu lebendigem Aufstreben verwandelt wird.

Genug, ich wiederhole: Wie die Charakteristik der Schwere unseren körperlichen Erfahrungen entnommen ist, ohne sie unmöglich wäre, so wird auch das, was der Schwere entgegenwirkt, nach menschlicher, das heißt organischer Analogie aufgefaßt. Und so behaupte ich, daß alle die Bestimmungen, die die formale Ästhetik über die *schöne Form* gibt, nichts anderes sind, als *Bedingungen organischen Lebens*. Formkraft ist also nicht nur als Gegensatz der Schwere, vertikal-wirkende Kraft, sondern das, was Leben schafft, eine vis plastica, um diesen in der Naturwissenschaft verpönten Ausdruck hier zu gebrauchen. Ich will im nächsten Abschnitt die einzelnen Formgesetze darlegen. Hier genügt der Hinweis, indem es mir jetzt nur darauf ankommt, den Grundgedanken bestimmt hinzustellen, das Verhältnis von Stoff und Form klarzulegen.

Nach all dem Gesagten kann kein Zweifel sein, daß Form nicht als etwas Äußerliches dem Stoff übergeworfen wird, sondern aus dem Stoff herauswirkt, als immanenter Wille; Stoff und Form sind untrennbar. In jedem Stoff lebt ein Wille, der zur Form drängt, aber nur nicht immer sich ausleben kann. Man darf sich auch nicht vorstellen, der Stoff sei das unbedingt feindliche, vielmehr wäre eine stofflose Form gar nicht denkbar; überall stellt sich das Bild unseres körperlichen Daseins als der Typus dar, nach dem wir jede andere Erscheinung beurteilen. Der Stoff ist das böse Prinzip nur insofern, als wir ihn als lebensfeindliche Schwere kennen. Zustände der Schwere sind immer verbunden mit einer Verminderung der Lebenskraft. Das Blut läuft langsamer, der Atem wird unregelmäßig und seufzend, der Körper hat keinen Halt mehr und sinkt zusammen. Es sind das Momente des Ungleichgewichts, die Schwere scheint uns zu überwältigen. Die Sprache hat dafür den Ausdruck: *Schwermut, gedrückte Stimmung* usw. Ich untersuche nicht weiter, welche Störungen physischer Art hier vorliegen: genug, dies ist der Zustand der *Formlosigkeit*.

Alles Lebendige sucht sich ihm zu entringen, zur Regelmäßigkeit, zum Gleichgewicht zu gelangen, als dem naturgemäßen Verhalten. In diesem Versuch des organischen Willens, den Körper zu durchdringen, ist das Verhältnis von Form zu Stoff gegeben.

Der Stoff selbst sehnt sich gewissermaßen der Form entgegen. Und so kann man diesen Vorgang bezeichnen mit den gleichen Worten, die Aristoteles von

dem Verhältnis seiner Formen zum Stoff gebraucht, oder mit einem herrlichen Ausdruck Goethes sagen: das Bild muß sich entwirren. Die vollkommene Form aber stellt sich dar als eine Entelechie, als die Vollendung dessen, was im Stoff angelegt war.

Zu Grunde liegt all diesen Gleichnissen das eine tiefmenschliche Erlebnis von der Formung des Ungeformten. Wenn man die Architektur bezeichnet hat als eine erstarrte Musik, so ist das nur der Ausdruck für die gleiche Wirkung, die wir von beiden Künsten empfangen. Indem hier die rhythmischen Wellen auf uns eindringen, uns ergreifen, uns hineinziehen in die schöne Bewegung, löst sich alles Formlose, und wir genießen das Glück, auf Augenblicke befreit zu sein von der niederziehenden Schwere des Stoffes.

Eine gleiche formende Kraft empfinden wir in jedem architektonischen Gebilde, nur daß sie nicht von außen kommt, sondern von innen, als gestalten-der Wille, ihren Körper sich bildet. Das Ziel ist nicht die Vernichtung des Stoffes, sondern nur die organische Fügung, ein Zustand, von dem wir empfinden, daß er selbstgewollt, nicht durch äußern Zwang entstanden sei; *Selbstbestimmung* ist die Bedingung aller Schönheit. Daß die Schwere des Stoffes überwunden sei, daß in mächtigsten Massen ein *uns verständlicher* Wille sich rein hat befriedigen können, das ist der tiefste Gehalt des architektonischen Eindrucks.

Ausleben der Anlage, Befriedigung des Willens, Befreiung von der stofflichen Schwere – es sagen alle Ausdrücke das gleiche.

Je größerer Widerstand überwunden ist, desto höher die Lust.

Nun kommt es aber nicht nur darauf an, *daß* ein Wille sich auslebt, sondern *was* für ein Wille. Ein Würfel genügt der ersten Forderung vollkommen, allein es ist ein außerordentlich dürftiger Inhalt, der hier zutage tritt.

Innerhalb der formal korrekten, das heißt lebensfähigen Architektur ist eine Entwicklung möglich, die man wohl nicht ganz mit Unrecht mit der Entwicklung der organischen Gebilde vergleichen möchte: es findet der gleiche Fortgang von dumpfen, wenig gegliederten Gestalten bis zum feinst ausgebildeten System differenzierter Teile statt.

Die Architektur erreicht ihren Höhepunkt jeweilen da, wo aus der ungeteilten Masse einzelne Organe sich losgelöst haben und jedes Glied, seinem Zweck allein nachkommend, zu funktionieren scheint, ohne den ganzen übrigen Körper in Mitleidenschaft zu ziehen oder von ihm behindert zu sein.

Dasselbe Ziel verfolgt die Natur in ihren organischen Gebilden. Die niedrigsten Wesen sind ein Ganzes ohne Gliederung, die notwendigen Funktionen werden entweder von «Scheinorganen» verrichtet, die jeweilen aus der Masse heraustreten und in ihr wieder verschwinden, oder es besteht für alle Vorrichtungen nur *ein* Organ, das dann sehr mühsam arbeitet. Die höchsten Wesen dagegen zeigen ein System differenzierter Teile, die unabhängig von einander

wirken können. Es bedarf der Übung, um diese Unabhängigkeit ganz zu entwickeln. Der Rekrut kann anfänglich nicht gehen, ohne den ganzen Körper mit in Anspruch zu nehmen, der Klavierschüler ist nicht imstande, einen Finger allein zu heben.

Das Mißbehagen solcher Zustände, wo der Wille sich nicht rein zur Geltung bringen kann, wo er gleichsam im Stoff stecken bleibt, ist dasselbe Gefühl, das ungenügend gegliederte Bauwerke uns mitteilen (der romanische Stil ist reich an Beispielen der Art).

Deutet so die Selbständigkeit der Teile auf höhere Vollkommenheit des Organismus, so wird uns das Geschöpf noch um so bedeutender, je unähnlicher die Teile einander sind (innerhalb der Schranken natürlich, die durch die allgemeinen Formgesetze gegeben sind, siehe den nächsten Abschnitt). Die Gotik, die in ihren Teilen immer das gleiche Muster wiederholt: Turm = *Fiale*, Giebel = *Wimperg*, eine unendliche Vielheit gleicher und ähnlicher Glieder gibt, muß hinter der Antike zurückstehen, die nichts wiederholt: *eine* Säulenordnung, *ein* Gebälk, *ein* Giebel.

Doch ich breche diese Betrachtungen ab. Fruchtbar können sie erst geübt werden, wenn der architektonische Organismus in seinen Teilen schon bekannt ist. Was ich habe zeigen wollen, ist nur das eine, daß wir in unmittelbarem Gefühl die Vollkommenheit architektonischer Gebilde nach demselben Maßstab bemessen, wie die der lebenden Geschöpfe. —

Wir wenden uns zu den allgemeinen Formgesetzen.

III. Die Form und ihre Momente

Um eine feste Grundlage zu haben, nehme ich die Bestimmungen der Form, wie sie *Fr. Vischer* in der Selbstkritik seiner Ästhetik gibt (Krit. Gänge V).

Er unterscheidet zwei äußere und vier innere Momente.

Die erstern sind:

1. Begrenzung im Raum,
2. Maß, entsprechend der Spannkraft unserer Anschauung (für uns hier unwesentlich).

Daß jedes Ding, um Individuum zu sein, gegen seine Umgebung sich abgrenzen muß, ist *conditio sine qua non*. Über die Art der Abgrenzung wird gleich gesprochen werden.

Als innere Momente treten auf:

1. Regelmäßigkeit,
2. Symmetrie,
3. Proportion,
4. Harmonie.

Indem ich mich nun anschicke, diese Begriffe zu entwickeln, setze ich als Motto gleichsam den schon ausgesprochenen Grundsatz an die Spitze: Die Momente der Form sind nichts anderes als die Bedingungen organischen Daseins und haben als solche keine Bedeutung für den Ausdruck. Sie geben nur das Schema des Lebendigen.

Regelmäßigkeit wird definiert als: «Gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile.» *Vischer* nennt als Beispiele: Säulenordnung, Folge eines dekorativen Musters, die gerade Linie, der Kreis, das Quadrat usw.

Hier glaube ich zuerst eine Ungenauigkeit rügen zu müssen: Die *Regelmäßigkeit* der Abfolge muß entschieden getrennt werden von der «*Gesetzmäßigkeit*» einer Linie, wie sie die Gerade, einer Figur, wie sie Quadrat und Kreis, oder nach dem Sprachgebrauch auch ein Winkel von 90^0 im Gegensatz zu einem von 80^0 zeigen.

Es ist nicht einzusehen, wie diese Dinge unter der einen Definition Platz finden sollten.

Der Unterschied zwischen Regelmäßigkeit und dem, was ich hier einstweilen als Gesetzmäßigkeit bezeichne, gründet sich auf eine sehr tiefgehende Differenz: *Hier* haben wir ein rein *intellektuelles* Verhältnis vor uns, *dort* ein *physisches*. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in einem Winkel von 90 Grad oder in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserm Organismus, sie gefällt nicht als eine angenehme Daseinsform, sie ist keine allgemein organische Lebensbedingung, sondern nur ein von unserm Intellekt bevorzugter Fall. Die Regelmäßigkeit der Folge dagegen ist uns etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäß nach Regelmäßigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäßig, wir gehen regelmäßig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge. – Ein anderer Fall: Daß eine Pyramide genau in einem Winkel von 45 Grad aufsteigt, bietet uns ein bloß intellektuelles Vergnügen, unserm Organismus ist dies gleichgültig, er rechnet bloß mit den Verhältnissen von Kraft und Schwere und gibt danach sein Urteil ab.

Es ist geboten, den prinzipiellen Unterschied dieser zwei Faktoren sich hier möglichst klar zu machen.

Ganz isoliert können sie wohl kaum je beobachtet werden, da jedes intellektuelle Verhältnis auch irgendeine physische Bedeutung hat und umgekehrt. Jedoch ist in der Verbindung der Anteil eines jeden meist unschwer zu erkennen.

Für die Charakteristik, das heißt für den Ausdruck eines Kunstwerks ist der intellektuelle Faktor beinahe ganz bedeutungslos. Immerhin wird eine leicht erkennbare Ordnung den Reiz des Heitern erhöhen, eine sehr komplizierte, dem Intellekt unentwirrbare dagegen, indem *wir* beim Mißlingen des Versuchs unmutig werden, selbst den Charakter dumpfen Unmuts anzunehmen scheinen.

Wo endlich die Absicht allzu leicht erkannt wird, resultiert gewöhnlich ein öder, langweiliger Eindruck.

Wichtig ist der intellektuelle Faktor nur formal, weil er die *Selbstbestimmung* eines Objekts garantiert. Wo wir strenge Regel, verständliche Zahlen finden, da wissen wir: hier hat nicht der Zufall gewaltet, diese Form ist gewollt, das Objekt hat sich selbst bestimmt (natürlich kann das nur innerhalb der Grenzen des Physisch-Möglichen geschehen). – Interessant ist die Beobachtung, daß die älteste Kunst, der es vor allem darauf ankam, dem Zufall der Naturformen beabsichtigte, gewollte Gestalten entgegenzustellen, durch grelle Gesetzmäßigkeit allein dies Ziel erreichen zu können glaubte. Es war einer späteren Zeit vorbehalten, auch in freieren Formen den Eindruck des Notwendigen zu wahren.

Symmetrie. Vischer definiert sie als «Gegenüberstellung gleicher Teile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich ist». Man kann damit wohl einverstanden sein, sobald man sich nur darüber klar ist, daß hier nichts weiter gesagt sein soll, als daß bei *gegebenem* Mittelpunkt die Teile rechts und links gleich sein müssen. Die aktive Fassung der Definition verleitet zum Glauben, es sei in dem Begriff auch die *Aufstellung* eines Mittelpunktes eingeschlossen, was durchaus unrichtig ist, denn wo er fehlt, zum Beispiel bei bloßer Regelmäßigkeit, spricht man nicht von Asymmetrie.

Die Forderung der Symmetrie ist abgeleitet von der Anlage unseres Körpers. Weil wir symmetrisch aufgebaut sind, glauben wir diese Form auch von jedem architektonischen Körper verlangen zu dürfen. Nicht deswegen, weil wir unsern Gattungstypus als den unsrigen für den schönsten halten, wie man schon gemeint hat, sondern weil es uns so allein wohl ist.

In der Wirkung der Asymmetrie, von der gelegentlich schon gesprochen worden ist, liegt das Verhältnis klar vor; wir empfinden ein körperliches Mißbehagen; indem wir uns in der symbolisierenden Anschauung mit dem Objekt identifiziert haben, ist uns, als sei die Symmetrie unseres Leibes gestört, als sei ein Glied verstümmelt.

Aus dem Ursprung der Forderung von Symmetrie ergibt sich auch ihre unbedingte Geltung. Man ist zwar oft der Meinung, der Zweckmäßigkeit müsse sie sofort weichen, ohne daß das Gefallen eine Einbuße erlitte. *Fechner* (Vorschule der Ästhetik) bringt als Beispiel die Tasse, die ja nur *einen* Henkel habe. Allein gerade hier bewährt sich unser Prinzip aufs beste. Unwillkürlich wird uns die Henkelseite zum *Rücken* der Tasse, so daß die Symmetrie gewahrt bleibt. Sobald dann zwei Henkel gegeben sind, dreht sich das Verhältnis wieder und wir fassen sie als ein Analogon unserer Arme.

Aus alldem geht aber auch zur Genüge hervor, daß ein Ausdruck in der Symmetrie als solcher nicht liegen kann, so wenig beim Menschen ein seelisches Moment in der Gleichheit der Arme zur Erscheinung kommt.

Mehr Schwierigkeiten macht die *Proportion*. Es ist das ein ganz unentwickelter Begriff. *Vischers* Definition: Proportion setzt die Ungleichheit voraus und eine sie beherrschende Ordnung fest, sagt nicht viel, wie er selbst gesteht. Durch die Beifügung, sie gelte für die vertikale Richtung, ist nichts gewonnen, weil sie dann nicht mehr paßt für die Flächen (Verhältnis von *h* und *b*), wo man doch auch von Proportion spricht. Und wie von Höhe und Breite sagt man auch: die Träger müssen proportioniert sein zur Last.

Aus all diesen Fällen sieht man nur das eine: es handelt sich um das Verhältnis verschiedener Teile zueinander. Heißen diese *Kraft* und *Last*, so kann allein die Zweckmäßigkeit entscheiden: der Träger muß seiner Aufgabe angemessen sein – das ist verständlich, ein physisches Prinzip.

Weiter müssen *Höhe* und *Breite* in einem «Verhältnis» zueinander stehen, 1:1, 1:2, der goldne Schnitt sind solche Verhältnisse. Ich werde aber erst in dem Abschnitt vom Ausdruckswert der Proportion über diese Dinge handeln. Die Frage gehört nicht hieher, weil sie keine durchgehende notwendige und somit ausdruckslose Form betrifft.

Für den *vertikalen* Aufbau endlich eine zahlenmäßige Ordnung als Hauptprinzip in Anspruch zu nehmen, ist ganz unpassend, denn hier tritt ein *qualitatives* Moment ein: die Durchformung des widerstrebenden Stoffes von unten nach oben. Bei der Symmetrie waren die Glieder qualitativ gleich. Hier sind die unteren Teile die schweren, gedrückten, die oberen die leichten, feiner Durchbildung zugänglichen. Zahlenverhältnisse, wie der (von Zeising überschätzte) goldne Schnitt, können darum hier als etwas sekundäres hinzutreten, vor allem aber verlangen wir jenen qualitativen Fortschritt von unten nach oben ausgedrückt zu sehen. Die Gesetze dieses Fortgangs entziehen sich aller mathematischen Bestimmbarkeit. – Ein Rusticageschoß von gleicher Höhe wie ein darüber liegendes zweites mit *glatter* Mauer, wirkt nicht als 1:1, die optische Fläche ist bei ungleichem Stoff nicht mehr entscheidend.

Das Prinzip ist auch hier dem organischen Aufbau entlehnt. In vollendetster Weise finden wir diese Entwicklung vom Rohen zum Feinen beim Menschen. *Wundt* (phys. Psych. II. 186) macht darauf aufmerksam, daß eine Wiederholung homologer Teile stattfindet: «in den Armen und Händen wiederholen sich in feinerer und vollkommenerer Form die Beine und Füße. Die Brust wiederholt in gleicher Art die Form des Bauches. Während aber alle anderen Teile nur zweimal in der vertikalen Gliederung der Gestalt wiederholt sind, ist auf den Rumpf noch das Haupt gefügt, welches als der entwickeltste und allein in keinem andern homologen Organ vorgebildete Teil das Ganze abschließt.» – In diesem Prinzip der vertikalen Entwicklung ist der Architektur eine reiche Gelegenheit zur Charakteristik gegeben, aber das ist nicht mehr Proportion, keine formale, sondern eine inhaltliche Bestimmung. Darum hievon erst später.

Das letzte und geheimnisvollste Moment der Form ist die *Harmonie* als die «lebendig bewegte Einheit einer klar unterschiedenen Vielheit». – «Sie geht hervor aus der Einheit der inneren Lebenskraft. Sie bringt die Einheit in die Teile, weil sie die Teile ist» (Vischer).

Harmonie ist ein Begriff, den wir in voller Reinheit in der Morphologie als Definition von Organismus ausgebildet finden.

Das Individuum ist eine einheitliche Gemeinschaft, in welcher alle Teile zu einem gleichartigen Zwecke zusammenwirken (Einheit). Dieser Zweck ist ein innerer (Selbstbestimmung). Und der innere Zweck ist auch zugleich ein äußeres Maß, über welches die Entwicklung des Lebendigen nicht hinausreicht (Form = innerer Zweck).

Diese Sätze stammen von *Virchow*. Man kann sie unmittelbar in die Ästhetik herübernehmen.

Übrigens hat schon *Kant* in anderem Zusammenhang dasselbe gesagt. Unter dem Titel «Architektonik der reinen Vernunft» gibt er eine vorzügliche Entwicklung dessen, was wir hier als Organismus und Harmonie bezeichnen. Er nennt es System.

Die Bestimmungen hierüber sind so treffend, daß ich sie in der Hauptsache hersetzen will.

Unter System ist zu verstehen die Einheit der mannigfaltigen Teile unter einer Idee. Diese Idee enthält den Zweck und die Form des Ganzen, das mit demselben kongruiert (das heißt Form = innerer Zweck). Die Einheit des Zwecks macht, daß kein Teil vermißt werden und keine zufällige Hinzusetzung stattfinden kann. Das Ganze ist also gegliedert und nicht gehäuft; es kann zwar innerlich, aber nicht äußerlich wachsen, wie *ein tierischer Körper*, dessen Wachstum kein Glied hinzusetzt, sondern ohne Veränderung der Proportion ein jedes zu seinen Zwecken stärker und tüchtiger macht. —

Damit ist alles gesagt, was vernünftigerweise gesagt werden kann, und es ist sehr bezeichnend, daß die Architektur den Namen für diesen Begriff gegeben hat.

Ein Ausdruck liegt in der Harmonie nicht. Sie bezeichnet nur das, was man mit einem anderen Wort auch wohl die *Reinheit* der Formen genannt hat. Die Reinheit besteht eben darin, daß nicht Zufall sie geschaffen hat, die eine so, die andre so, sondern daß sie alle als Ausfluß einer zugrunde liegenden Einheit erscheinen können und sich so als durchaus notwendig dokumentieren.

Der Eindruck des Organischen beruht, wie August *Thiersch* in der höchst lehrreichen Abhandlung über «Proportion» (Handbuch der Architektur, herausgegeben von *Durm* usw., Darmstadt IV. 1) nachgewiesen hat, hauptsächlich darauf, daß die gleiche Proportion im ganzen und in den Teilen sich

wiederholt. Es ist dasselbe Gesetz, das auch die Natur in ihren Bildungen befolgt¹.

Damit haben wir die hauptsächlichen Formgesetze durchgegangen.

Wir treten den eigentlich ausdrucksvollen Elementen näher und behandeln also nacheinander

1. die Verhältnisse der Höhe und Breite,
2. die horizontale Entwicklung,
3. die vertikale Entwicklung,
4. das Ornament.

IV. Charakteristik der Proportionen

«Das Entscheidende in der Architektur sind die Maße, die Verhältnisse von Höhe und Breite» (Herman Grimm).

Sie bestimmen wesentlich den Charakter eines Bauwerks.

Es kommt mir darum sehr viel darauf an, den Ausdruckswert der Proportionen zu bestimmen.

Scheiden wir zuerst aus, was dem intellektuellen Faktor angehört: Proportionen wie 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3 sind befriedigend, weil sie die Selbstbestimmung garantieren. Die Regel, die uns hier sofort entgegenleuchtet, überhebt uns der Frage: warum so? warum nicht anders? Die Form erscheint als eine notwendige. Darin kann aber ein Ausdruck noch nicht liegen.

Man erinnere sich an das, was wir früher über die mechanische Bedeutung aller Formverhältnisse sagten, und man wird nicht widersprechen, wenn ich das Verhältnis von h und b, von Vertikale und Horizontale, dem Verhältnis von Ruhe und Streben gleichsetze, und darin den Ausdruckswert der Proportionen erkenne. Der physische Faktor ist also auch hier wieder das Charakteristische.

Wie aber stellt sich hiezu das vielberühmte Verhältnis des goldenen Schnittes? Ist das unbestreitbare Wohlgefallen, das dieser für sich hat, nach dem intellektuellen oder nach dem physischen Prinzip zu beurteilen? Was man von den Proportionen 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3 gesagt hat, ihre ästhetische Bedeutung liege in der Leichtigkeit, womit wir diese einfachen Zahlen erkennen, findet hier offenbar keine Anwendung. Die größere Seite ist nicht ein Vielfaches der kleinern, sondern h und b sind (arithmetisch ausgedrückt) irrational. Nun aber könnte man sich ja doch denken, das geometrische Verhältnis, daß die kleinere Seite zur größeren sich verhalte, wie diese zum Ganzen, werde wahrgenommen. Je-

¹ Näher auf diese Dinge einzugehen, ist hier unmöglich, da der Gegenstand unbedingt die verdeutlichende Zeichnung erfordert.

doch, wo ist das Ganze? Ist es glaublich, daß wir in der Anschauung eines goldgeschnittenen Rechtecks b zu h hinzusetzen, um die Gerade zu gewinnen, die das Ganze repräsentierte?

Der intellektuelle Faktor scheint hier nicht zu passen.

Ein anderes Bedenken gegen diese Erklärung ist dies, daß auch ein geschultes Auge nicht leicht den goldenen Schnitt als solchen erkennt. Bei $1 : 1$ oder $1 : 2$ werden Unvollkommenheiten sofort bemerkt, hier dagegen bleibt das Urteil in einer gewissen Breite schwankend. Die Zweifel mehren sich noch bei längerem Nachdenken; genug, ich glaube das Wohlgefallen muß aus den physischen Bedingungen erklärt werden, aus dem Verhältnis von Kraft und Schwere.

Man beobachte doch die Charakteristik der Skala der Proportionen.

Das Quadrat heißt plump, schwerfällig, zufrieden, hausbacken, gutmütig, dumm usf. Sein Eigentümliches liegt in der Gleichheit von h und b , Streben und Ruhe halten sich vollkommen das Gleichgewicht. Wir können nicht sagen, liegt der Körper oder steht er. Ein Überschuß von b würde ihn als ruhend, ein Überschuß von h als stehend erscheinen lassen. Dies ist nach dem allgemeinen Sprachgebrauch anerkannt. Mit großer Konsequenz sagen wir: dort *liegt* die Gemäldegalerie und hier *steht* der Turm.

Der Würfel gewinnt durch seine Indifferenz den Charakter absoluter Unbeweglichkeit. Er will nichts. Daher die Charakteristik: plump – gutmütig – dumm, ein Fortschreiten von körperlichen zu moralischen und schließlich zu intellektuellen Eigenschaften.

Mit zunehmender Höhe verwandelt sich das Plumpe ins Fest-Gedrungene, geht über zum Elegant-Kräftigen, um schließlich im Haltlos-Schlanken zu endigen, die Gestalt scheint dann der Unruhe ewigen Weiterwollens verfallen.

Umgekehrt, bei wachsendem b findet eine Entwicklung der Verhältnisse vom Klotzigen, Zusammengezogenen zu immer freierm Sich-Gehnlassen statt, das aber schließlich in bloße zerfließende Schwäche sich verliert; man bekommt den Eindruck, die Figur müßte ohne allen Halt immer mehr am platten Boden sich ausbreiten.

(Diese Charakteristik ist, wie ich nebenbei bemerke, aus zahlreichen Experimenten mit Personen jeden Alters gewonnen worden.)

Aus alledem geht zur Genüge hervor, daß die Verhältnisse von h und b edeutet werden auf Kraft und Schwere, Streben und Ruhe. Für den Ausdruck liegt in diesen Beziehungen außerordentlich viel.

Was wir an uns selbst kennen, als behagliches Sich-Ausdehnen, ruhiges Gehn-Lassen, übertragen wir auf diese Art von Massenverteilung und genießen die heitere Ruhe mit, die Gebäude solcher Art uns entgegenbringen. Umgekehrt kennen wir auch den Zustand des Gemütes, wenn man «sich zusammennimmt», in kräftig-ernster Haltung sich aufrichtet usw.

In der Skala der möglichen Kombinationen scheint mir nun der goldene Schnitt deswegen eine bevorzugte Stellung einzunehmen, weil er ein Streben gibt, das sich nicht selbst verzehrt und in atemloser Hast nach oben drängt, sondern kräftiges Wollen mit ruhig festem Stand zu verbinden weiß. Das liegende goldgeschnittene Rechteck dagegen ist gleich weit entfernt von haltloser Schwäche und jenen klotzigen, dem Quadrat sich nähernden Gestalten.

Der goldene Schnitt gäbe also in seinem Verhältnis von ruhigem Stoff und aufdrängender Kraft etwa *das dem Menschen konforme Durchschnittsmaß*. Ja, ich glaube beobachtet zu haben, daß schlanke Personen von unruhiger Beweglichkeit im ganzen die schlankern Verhältnisse vorziehen, während kräftig unter setzte Leute umgekehrt wählen. Es wäre wünschenswert gewesen, daß *Fechner* bei seinen berühmten Experimenten hierauf Rücksicht genommen hätte.

Von den Dreiecksproportionen gilt das gleiche.

Von großem Interesse ist der Zusammenhang zwischen den Proportionen und dem *Tempo des Atmens*. Es ist kein Zweifel, sehr schmale Proportionen machen den Eindruck eines fast atemlos hastigen Aufwärtsstrebens. Und natürlich: es stellt sich sofort der Begriff des Engen ein, das uns keine Möglichkeit zu tiefem, seitliche Ausdehnung verlangendem Atemholen gewährt. So wirken die gotischen Proportionen beklemmend: für uns ist Raum genug zum atmen da, aber in und mit diesen Formen lebend, glauben wir zu empfinden, wie sie sich zusammendrücken, aufwärtsdrängend, in sich selbst verzehrender Spannung. Die *Linien* scheinen mit gesteigerter *Schnelligkeit* zu laufen. Es mag hier als Beispiel, wie wenig die Bewegung der Augen für die Schnelligkeit des Linienflusses entscheidend ist, auf den Eindruck zweier Wellenlinien von ungleicher Schwingungsweite hingewiesen sein: kurze Schwingungen erscheinen uns rasch und flink, lange dagegen ruhig, oft müde: dort lebhaftes rasches Atmen – hier matte langsame Züge. Die Schwingungsweite gibt die Dauer, die Schwingungshöhe die Tiefe des Atemzuges an. Bei der Bedeutung des Tempos der Respiration für den Ausdruck von Stimmungen ist dieser Punkt für die historische Charakteristik sehr wichtig. Man kann die Beobachtung machen, daß Völker, je älter sie werden, desto rascher in ihrer Architektur anfangen zu atmen, sie werden aufgeregter. Wie still und ruhig laufen die Linien des alten dorischen Tempels: alles noch breit und langsam – gemessen. Dann im Jonischen schon eine raschere Beweglichkeit, man sucht das Schlanke und Leichte, und je mehr die antike Kultur ihrem Ende nahe kam, desto mehr verlangte sie eine fieberhafte beschleunigte Bewegung. Völker, die von Hause aus ein rasches Blut haben, leisten dann das Höchste. Man denke an die erstickende Hast arabischer Dekorationslinien. – Leider muß ich mich hier mit Andeutungen begnügen, eine historische Psychologie oder vielmehr eine psychologische Kunstgeschichte müßte die wachsende Schnelligkeit der Linienbewegung mit aller Exaktheit

verfolgen können, und zwar wird sie finden, daß in der Dekoration der Fortschritt immer zuerst vor sich geht.

Übrigens gibt es außer der Flächenproportion noch andere Mittel, den Eindruck raschen Laufes hervorzurufen. Ich muß aber hier beim Thema bleiben.

Die Proportionen sind das, was ein Volk als sein eigenes gibt. Mag auch das System der Dekoration von außen hineingetragen sein, in den Maßen von Höhe und Breite kommt der Volkscharakter immer wieder zum Durchbruch. Wer erkennt in der italienischen Gotik die nationale Vorliebe für weite, ruhige Verhältnisse und umgekehrt – bricht nicht im Norden immer wieder die Lust hervor am Hohen und Getürmten? Man könnte fast sagen, der Gegensatz von südlichem und nördlichem Lebensgefühl sei ausgedrückt in dem Gegensatz der liegenden und stehenden Proportionen. Dort Behagen am ruhigen Dasein, hier rastloses Fortdrängen. In der Geschichte der Giebelverhältnisse zum Beispiel möchte man die ganze Entwicklung der Weltanschauungen wiederfinden. Ich fürchte nicht den Vorwurf, das seien Spielereien. Man ist zwar auch schon dahin gekommen, die engen gotischen Spitzbogen als ein bloßes Resultat technischer Entwicklung anzusehen, und Leute, die mehr darin sehen wollten, als lächerliche Dilettanten zu behandeln. Aber man blicke doch auf den allgemeinen Zusammenhang, man sehe sich jene schlanken Menschen an, wie sie uns auf Gemälden der Zeit entgegentreten; wie ist da alles gestreckt, wie ist die Bewegung so zierlich-steif, jeder einzelne Finger wie gespreizt! Was Wunder, wenn die Architektur auch scharf und spitz in die Höhe geht und die würdige Ruhe vergißt, die den romanischen Bauten eigen ist. Der Zusammenhang zwischen der Körperkonstitution und den bevorzugten Verhältnissen tritt hier deutlich hervor. Ob aber nun die physische Geschichte des menschlichen Körpers die Formen der Architektur bedingt oder von ihr bedingt ist, das ist eine Frage, die weiter führt, als wir hier zu gehn beabsichtigen.

Vielleicht ist schon im Verlauf der bisherigen Ausführungen das Bedenken wach geworden, ob man denn überhaupt von *einem* Hauptverhältnis reden könne, es zeige ja doch jedes Gebäude eine Fülle mannigfacher Proportionen. Um solche Zweifel zu beschwichtigen, möchte ich versuchsweise den Begriff eines «*mittleren Verhältnisses*» einführen. Daß in der gotischen Architektur von solch einer durchgehenden Proportion gesprochen werden kann, muß jedermann zugeben, der Begriff hat aber auch für jeden anderen Stil seine Berechtigung. Er bezeichnet, ganz analog dem «Mittelton» in der Musik, das Normale, die natürliche Ausdehnung, nach der dann die anderen Proportionen moduliert werden und, unter steter Beziehung auf diese Norm, eben als Verengung oder Erweiterung wirken. Es findet also ein kombinatorischer Einfluß statt: die abweichenden Verhältnisse werden nicht für sich, sondern in einem ergänzenden

Zusammen aufgefaßt. Historisch läßt sich zeigen, daß die Kombinationen zunehmen mit der reifenden Kunst. Die alte gibt lauter einfache, selbständige Verhältnisse¹.

V. Charakteristik der horizontalen Gliederung

Das Prinzip der horizontalen Gliederung wird als *Symmetrie* bezeichnet. Symmetrie ist aber nur die Forderung, daß die Teile, die sich um einen ihnen ungleichen Mittelpunkt herumlegen, unter sich gleich sein müssen. Darin liegt gar kein Ausdruck, wie ich schon oben gesagt habe, das Wichtige ist, daß sein Mittelpunkt dominierend sich heraushebt und dadurch abhängige Glieder um sich schafft. Wie die Geschichte der architektonischen Bildungen prinzipiell verwandt ist mit der Entwicklung der organischen Geschöpfe, so darf auch hier auf einen Satz der Morphologie hingewiesen werden: «Subordination der Teile deutet auf ein vollkommeneres Geschöpf. Je ähnlicher die Teile einander sind, desto weniger sind sie einander subordiniert.» Der Fortschritt in der Entwicklung ist also eine Gliederung der Masse, die an sich stets in ihrer Ganzheit, zusammengeschlossen, verharren will.

Die architektonische Bildung nähert sich damit der menschlichen Organisation und gewinnt die Fähigkeit, all das auszudrücken, was in dem Verhältnis der Glieder zum Körper vom Menschen gesagt werden kann. Das Charakteristische hiebei liegt in der größern oder geringern Selbständigkeit dieser Teile. Resultiert das Gefühl der Freiheit überhaupt erst aus einer Entwicklung von Gliedern, die aus dem massigen Körper zu eigenem Leben heraustreten, so wird die Wirkung um so fröhlicher, je freier die Verbindung mit dem Mittelbau. Wir finden hier jene Empfindung des Gelösten und Leichten wieder, die uns jede heitere Stimmung erregt. «So frei, so entlassen!» ruft *Vischer* einmal aus.

Eng angeschlossene Seitenteile dagegen, ohne selbständige Kraft, deuten auf unbedingte Abhängigkeit, auf vollständige Unterordnung unter den Willen der Mitte, gleich wie energisches Wollen beim Menschen in den eng am Körper anliegenden Gliedern sich ausspricht.

Bei gegebenem Prinzip ist die Anwendung leicht zu machen, und so brauche ich nicht die möglichen Fälle alle aufzuzählen. Das Prinzip ist uns durch unsere körperliche Organisation und unsere Ausdrucksbewegungen verständlich; in der Verwendung derselben ist die Architektur natürlich nicht mehr an die menschliche Analogie gebunden: sie kombiniert rein schematisch. –

Die symmetrische Gliederung oder die ungerade Teilung (3 =, 5 = Teilung) wenden wir an bei allem Selbständigen, da die hervorgehobene, den Teilen un-

¹ Die Gesetze dieser Modulationen aufzuweisen, gehört nicht hieher. Im übrigen verweise ich auf das zurück, was bei der Harmonie von durchgehenden Verhältnissen gesagt worden ist.

gleiche Mitte eben den inneren Zusammenhalt repräsentiert, analog der Anlage unseres und jedes tierischen Organismus.

Gegen Zweiteilung haben wir eine entschiedene Abneigung: es ist unorganisch, das Ding in der Mitte auseinanderfallen zu lassen.

Ein feines Gefühl aber hat die Zweiteilung für unselbständige Körper in Anwendung gebracht. Am griechischen Tempel zum Beispiel ist die Vorderseite symmetrisch, respektive ungerade geteilt, wir haben fünf oder sieben Interkolumnien (und auf diese, nicht auf die Säulen, kommt es an, da erst zwei Säulen zusammen etwas Selbständiges sind, gleich den zwei Beinen des menschlichen Körpers). Auf den Seiten dagegen finden wir eine gerade Zahl derselben, das heißt die Seite ist nichts selbständiges für sich: sie hat keine Mitte, die Mitte ist vielmehr durch ein tragendes Glied ausgefüllt.

Das Gleiche finden wir auch sonst in der Geschichte der Architektur. Der Erbauer der Villa Farnesina zum Beispiel hat die Flügel der Fassade nur mit einer Zweiteilung bedacht und so fein ihre Unselbständigkeit gegenüber dem fünfgeteilten Mittelbau angedeutet.

Asymmetrie erscheint nur in leichten Fällen als Gleichgewichtsverschiebung, in schweren nötigt sie uns, jeden Teil als Individuum für sich aufzufassen und das Ganze mehr als eine zufällige Versammlung, denn als organische Verbindung zu nehmen.

Von monumentalen Gebäuden verlangen wir heutzutage unbedingte Symmetrie: würdige gemessene Haltung. Die Deutschen des Mittelalters und auch der Renaissance scheinen anders gedacht zu haben: sie rechneten darauf, daß jeder Teil an seinem Orte für sich wirken solle, auf das Ganze, das *uns* durch diese Ungebundenheit meist einen sehr muntern, durchaus nicht würdig-ernsten Eindruck macht, scheinen sie nicht Rücksicht genommen zu haben. Wir dulden solche Freiheit nur noch an privaten oder ländlichen Gebäuden.

Ein eigentümliches Bedürfnis aber drängt unsre Zeit auch in ihrer häuslich-dekorativen Kunst zum Asymmetrischen. Die Ruhe und Einfalt des stabilen Gleichgewichts ist langweilig geworden, man sucht mit Gewalt Bewegung, Aufregung, kurz die Zustände des Ungleichgewichts; man will nicht mehr den Genuß, wie Jacob *Burckhardt* einmal sagt, «sondern die Abspannung oder Zerstreuung und so ist entweder das Formloseste oder das Bunteste willkommen». - Wer will, mag sich in modernen Salons Beispiele zu diesem Satz suchen. Sie bieten sich reichlich.

Die moderne Vorliebe für das Hochgebirge, für mächtigste Massen ohne Regel und Gesetz, ist wohl zum Teil auf ein ähnliches Verlangen zurückzuführen.

Gleicherweise aber begreift es sich auch, daß eine gesteigerte Verletzung des Gleichgewichts schwermütig wirken kann. Wir selbst empfinden ja die Qual

von Zuständen des Hangens und Bangens, wo die Ruhe des Gleichgewichts nicht gefunden werden kann. Ich möchte bei dieser Gelegenheit an einen Stich *Dürers* erinnern, *Melenconia I.* Da sehn wir ein Weib in dumpfem Sinnen, hinstarrend auf einen Steinblock. Was soll das? Der Steinblock ist unregelmäßig, irrational, er läßt sich nicht fassen mit Zirkel und Zahlen. Aber mehr. Man sehe diesen Stein an, scheint er nicht zu fallen? Gewiß. Und je länger man hinsieht, desto mehr wird man hineingezogen in diese Ruhelosigkeit; ein Würfel mit seinem absoluten Gleichgewicht mag langweilig sein, doch ist er befriedigt und befriedigend, hier aber tritt uns entgegen die qualvolle Unruhe dessen, was nicht die feste Form erreichen kann.

Die Körperhaltung bedingt Blutzirkulation und Atem in ihrem Rhythmus. Und so führt uns die Betrachtung der Gleichgewichtszustände auf das, was man in der Architektur *Regelmäßigkeit der Folge* oder Eurhythmie (Semper) genannt hat.

Über die Notwendigkeit des Regelmäßigen für alles Lebendige haben wir schon gehandelt, ebenso über das Tempo, bei Gelegenheit der Proportionen.

Daß auch das *Unregelmäßige* innerhalb der Schranken des schon Geformten bis zu gewissem Grad erlaubt ist, ergibt die Analogie mit der Symmetrie und dem gemeinsamen Quell, der menschlichen atmenden Gestalt, die in ihrer Anlage symmetrisch, in ihren Funktionen regelmäßig ist. Es gelten beiderseits die gleichen Bestimmungen: das Normale, Streng-Regelmäßige kann durch eine Lockerung des Gesetzes den Charakter des Fröhlich-Freien, weiter aber auch des Unbefriedigten, Ruhelosen gewinnen. An monumentalen Gebäuden verlangen wir das Gleichmaß der Regel unbedingt, dagegen wird eine leichte Unregelmäßigkeit das Heitere ländlicher Anlagen noch erhöhen, sie muß aber sehr leicht sein, denn wir haben die Regelmäßigkeit gleich dem Takt in der Musik anzusehn, der zwar hie und da sich etwas dehnen läßt, im ganzen aber doch als unverbrüchliches Grundgesetz gelten muß.

Von einem *Rhythmus* der Folge zu sprechen, scheint gewagt. Allein, weil wir nun doch einmal eine *Folge* unterschiedener Teile und damit die Elemente des Taktes vor uns haben, warum sollte da nicht durch stärkere Betonung je des zweiten oder dritten Teiles ein Rhythmus entstehen? Beispiel: Michaelskirche zu Hildesheim, wo auf zwei Säulen jedesmal ein Pfeiler folgt. Immerhin ist diese Art der Rhythmisierung eine ungewöhnliche; denn von einem stärkern Glied verlangen wir auch eine größere Leistung, was hier nicht der Fall ist. Es bleibt aber noch eine andre Möglichkeit, da wir ja mehrere verschiedengliedrige Folgen *neben-* und *übereinander* haben und die schwächern Glieder zwischen die stärkern sich einordnen müssen, wie leichte Begleitungsfiguren in der Musik dem langsamer fortschreitenden Hauptthema. In dem dadurch entstehenden Rhythmus ist in der Tat ein Moment von wesentlicher Bedeutung gegeben, das beim Eindruck des Ganzen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

Nehmen wir die griechische Tempelarchitektur:

Die Säulen sind unter sich alle gleich, die darüberliegenden Triglyphen sind es ebenfalls; ob aber zwei oder drei Triglyphen auf eine Säule kommen, mit anderen Worten, ob der Raum zwischen je zwei Säulen in zwei Zweitel oder drei Drittel geteilt wird, das macht den Rhythmus aus. Der der Säule entsprechende Triglyphenschlitz wird nämlich unmittelbar als der stärker betonte erscheinen.

Die Wirkung in beiden Fällen ist eine durchaus verschiedene. Wo eine Triglyphe in den Schwerpunkt des Gebälkstücks fällt, also genau in die Mitte des Interkolumniums, da resultiert für uns der Eindruck strenger Gebundenheit, anderenfalls, wo dieser Punkt unbezeichnet bleibt, wirkt die freiere Ordnung leicht und fröhlich. Das ist nun allerdings noch keine genügende Erklärung. Man tut vielleicht gut, an die Bedeutung des vierviertel und dreiviertel Takts für unsre Bewegung zu erinnern: Wir marschieren leichter im dreiviertel Takt. Der betonte Tritt fällt dann nicht immer demselben Fuße zu, sondern wechselt ab, der Gang wird leicht und schwebend¹.

Ich verzichte darauf, weitere Fälle anzuführen: allgemein läßt sich sagen, daß der alten, strengen Kunst nur die Zweiteilung entspricht. Die griechisch-römische Architektur hat erst spät das Reizmittel – wenn ich so sagen darf – des dreiviertel Taktes angewendet. Ich finde es zuerst am Rundtempel zu Tivoli.

Die größte Ungebundenheit zeigt sich dann darin, daß die Rhythmen verschiedener Reihen nicht mehr zusammenklingen. So bei vielen Gebäuden der Renaissance, zum Beispiel Tempietto bei San Pietro in Montorio (Rom) oder Vorhalle von S. Maria (Arezzo) usw.

VI. Charakteristik der vertikalen Gliederung

Wir haben die zunehmende Durchformung des Stoffes als das Prinzip des vertikalen Aufbaus erkannt.

Beim Menschen besteht diese Durchformung in der Bildung feinerer Organe, die sowohl am Körper sich freier bewegen können als auch selbst, in sich, mannigfaltiger gegliedert sind. Man vergleiche in dieser Hinsicht Beine und Arme.

Weiter ist es gleichsam eine Durchbrechung der geschlossenen Masse, die uns in den Augen zum Beispiel entgegentritt.

Was entspricht dem in der Architektur? Sie gliedert ihren Stoff in gleicher Weise und durchbricht die Mauer mit Öffnungen. Die Öffnungen nehmen zu

¹ Denkbar wäre aber auch, daß wir, das Moment der Folge aufgebend, zur Erklärung das beiziehen müßten, was wir oben über Zwei- und Dreiteilung gesagt haben. Es ist mir unmöglich, mich zu entscheiden, da mannigfache Beobachtungen und Versuche kein bestimmtes Resultat ergaben.

an Größe, die Gliederungen werden feiner, die Organe selbständiger. Der Träger, der zuerst als Mauerpfeiler erschien, kann zur freien Säule werden mit eigenem Sockel. Doch will ich nicht auf einzelnes eingehn, es kommt mir nur auf das Prinzip an: auf die Entfaltung der vertikal wirkenden Formkraft.

Diese Kraft stellt sich uns dar als die gleiche in Säulen und Fenstern und Gesimsen. Überall der Zug nach oben, der der Schwere sich entgegenstemmt und in einer konoiden Form gewöhnlich seinen Abschluß sucht. Unten also haben wir alles massiv, ungegliedert, ungebrochen: es ist die Basis, der Sockel; die ganze Wucht des Schweren kommt hier zur Geltung. Ein Rustika-Erdgeschoß gestattet nur ganz kleine Fensteröffnungen, und auch hier scheint die Gefahr nicht ausgeschlossen zu sein, daß die Masse sie verschlingt, indem sie sich wieder zusammenzieht. Das ist uns wohl verständlich, beleidigt unser Gefühl nicht. Fehlen dagegen die Öffnungen oben, verhardt der Stoff in seiner ungegliederten Ganzheit, so erscheint uns das Wesen als blind, als befangen in dumpfem Dasein¹.

Die Architektur nähert sich hier der menschlichen Organisation in sehr bedeutender Weise, so daß sich physiognomische Analogien mit großer Entschiedenheit einstellen.

Wir sind gewohnt, den freiesten Ausdruck da zu finden, wo ein Teil dem mechanischen Druck enthoben ist: so spricht beim Tier der Schwanz am deutlichsten, beim Menschen der Kopf, und in der Architektur, die ebenfalls eine Richtung nach oben hat und gerade aussieht (nicht zu Boden wie das Tier oder aufwärts wie die Pflanze), sind die ausdrucksvollsten Teile entsprechend auch die oberen.

Hierher wendet sich unwillkürlich unser Blick. Hier liegt für uns die Charakteristik, die für das ganze übrige Gebäude bestimmend wird.

Unserer Phantasie genügt dabei der leiseste Anstoß, sie hält sich an ein einzelnes und verlangt durchaus keine Entsprechung im weiteren. So wenig Ähnlichkeit daher auch ein Haus mit einer menschlichen Gestalt hat, wir finden doch in den Fenstern Organe, die unsern Augen ähnlich sind. Man sagt, sie «vergeistigen» den Bau. Und ihnen kommt daher der ganze Ausdruckswert zu, der in der Stellung des Auges zu seiner Umgebung liegt. Der Teil über den Fenstern wird uns zur Stirn. Heiterkeit verlangt eine glatte Stirn. Rustika-Behandlung wirkt sehr düster an dieser Stelle, namentlich wenn der Raum

¹ Herr Prof. v. Brunn macht mich auf ein scheinbar widersprechendes Beispiel aufmerksam: auf den Dogenpalast in Venedig, zugleich mit dem Bemerken, daß diese Ausnahme die Regel bestätige. Hier haben wir nämlich, allerdings über den Hallen der untern Geschoße, eine mächtige Obermauer mit nur wenig Fenstern, jedoch diese Obermauer ist schon gemustert, das heißt mit Formelementen durchzogen und wirkt darum nicht schwer; weiterhin aber – und dies ist wohl noch bedeutsamer – wird sie nicht durch ein Kranzgesims abgeschlossen, sondern löst sich in ein spitzenartiges Ornament auf.

nicht hoch ist. So können wir uns beim Finanzministerium in München des Eindrucks nicht erwehren, daß es die Stirne runzle, ein Palazzo Strozzi dagegen wirkt durch seine höhere Obermauer trotz Rustika nicht unmutig, sondern nur ernst-bedeutsam. Scheinen die Fenster unmittelbar beschattet von einem vorstehenden Kranzgesims, so gewinnen wir den Eindruck, als wären die Brauen zusammengezogen und den Augen als schützendes Überdach gleichsam vorgeschoben.

Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe die physiognomischen Möglichkeiten, die die Architektur verkörpern kann, zusammenzustellen. Bei all dem kommt es natürlich nur auf das *Prinzip* an, es liegt durchaus nicht die Absicht vor, *menschliche* Gesichtszüge nachzuahmen. Vielleicht verliert auch die Idee einer architektonischen Physiognomik einigermaßen ihr befremdendes, wenn man bedenkt, daß die menschlichen Ausdrucksbewegungen in den Gesichtsmuskeln denen des ganzen Körpers immer ähnlich sind; so ziehen wir mit den Augenbrauen gleichzeitig die Schultern in die Höhe, mit vertikaler Stirnfaltung verbindet sich Steifung des ganzen Körpers, wer die Brauen über die Augen verschiebt, senkt auch den Kopf gegen die Brust vor. Daraus erklärt sich die Bedeutung des Prinzips auch in außermenschlicher Verwendung wohlhinlänglich.

So viel in Kürze über den Gegenstand, der im folgenden Abschnitt noch deutlicher werden wird.

Bevor wir aber übergehn zum Ornament, muß noch auf ein Moment in der Charakteristik der Vertikalkraft hingewiesen werden.

Form ist Tat. Jedes Fenster muß in jedem Augenblick gegen den Druck der Materie sich behaupten.

Verschiedene Zeiten haben dies Verhältnis verschieden aufgefaßt.

Der Rundbogen ist anerkanntermaßen fröhlicher als der Spitzbogen: jener lebt sich ruhig aus – gesättigte Rundung; dieser ist in jeder Linie Wille, Anstrengung, nie ruhend scheint er die Mauer immer noch höher hinauf spalten zu wollen.

Mit dem Bestreben, in jeder Form den Ausdruck konzentrierten Wollens zu geben, verbindet sich bei der Gotik eine Abneigung gegen allen Stoff, der stumpf und breit da liegt. Alles Träge, Haltlose ist ihr unleidlich; was sie mit ihrem Willen nicht durch und durch dringen kann, muß verschwinden. So kommt es zu einer gänzlichen Auflösung aller Maße, die Horizontale weicht und im unaufhaltsamen Emporfahren befriedigt sich der Drang, befreit von aller Schwere, hochhinauf die Luft zu durchschneiden.

Den ganzen Bau in funktionierende Glieder auflösen, heißt: jeden Muskel seines Körpers fühlen wollen. Das ist der eigentliche Sinn der Gotik. Ich komme später nochmals darauf zurück. Wo immer dieser Drang in der Geschichte sich findet, ist er ein Symptom hoher Aufregung.

Die heitere Ruhe des klassischen Zeitalters kennt nichts dergleichen. In der griechischen Architektur ist dem Stoff ein weiter Spielraum gelassen, das Gebälk lastet mit bedeutender Schwere, und in der geringen Höhe des Giebels zeigt sich der nur mäßige Überschuß der Vertikalkraft. Der Grieche suchte nicht das Stoffliche abzustreifen, er freut sich der Kraft, die ihren Widerstand findet, ohne darin eine Beeinträchtigung zu sehen und ein unbehindertes, zweckloses Aufstreben zu verlangen.

Für den modernen Geist ist es bezeichnend, daß er gerne in der Architektur die Form sich mühsam aus dem Stoff herausarbeiten läßt, er will nicht das Fertige, sondern das Werden sehen, den allmählichen Sieg der Form.

Die Rustika der Renaissance hat diesen Gedanken deutlich zum Ausdruck gebracht. Weiterhin wurde vom Barockstil das Motiv bis zu dem Extrem verfolgt, daß die Form aus dem rohen Felsgestein sich herauswinden muß.

Die Antike stellte das Vollkommene gleich rein und ganz hin, als könnte es nicht anders sein.

Auf theoretischem Gebiet könnte man als Beispiel zu diesem tiefgehenden Unterschied zwischen antiker und moderner Anschauung gegenüberstellen: *Lessing* mit seinem bekannten Wort: «Laß mich irren, nur laß mich forschen» und *Aristoteles* (Nic. Eth. 1177 a 26): εὐλογον δὲ τοῖς εἰδόσι τῶν ζητούντων ἡδῶ τὴν διαγωγὴν εἶναι

VII. Das Ornament

Nur mit Mühe hat bisher die Erörterung des Ornaments zurückgeschoben werden können. Es trägt zur Charakteristik der horizontalen, noch mehr aber der vertikalen Entwicklung außerordentlich viel bei. Doch schien mir eine zusammenhängende Behandlung des Themas vorzuziehen.

Was ist das Ornament? Die Lösung der Frage ist dadurch vielfach getrübt worden, daß man, wie Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, nach der kanonischen Bedeutung jedes Teiles fragte, ein geschlossenes System aufsuchen zu müssen glaubte oder aber mit der Frage nach der historischen Entstehung einer Form sich abquälte.

Ich bin in einer glücklicheren Lage, indem ich nur das eine wissen will: Wie *wirkt* das Ornament?

Wagner (Handbuch der Arch. IV. 1, 31 ff.) unterscheidet in üblicher Weise dekoratives und konstruktives Ornament, weiß aber von dem dekorativen nichts mehr zu sagen, als daß es «in sinniger Weise tote Flächen und starre Gliederungen beleben solle», während er dem konstruktiven die Aufgabe gibt, «die durch den Stil bedingte Kunstform des Strukturteils zu heben und zu schmücken».

Mit dieser Erklärung ist nicht viel zu machen.

Schon die Unterscheidung von dekorativ und konstruktiv ist von zweifelhaftem Wert. Man stößt bei der Anwendung sofort auf Bedenken und findet, daß die Grenze eine fließende sei. Jedenfalls empfiehlt es sich, nicht davon auszugehen, und so nehme ich das Ornament als ganzes und stelle den Satz auf, den ich nachher erproben will: *Das Ornament ist Ausdruck überschüssiger Formkraft*. Die schwere Masse treibt keine Blüten.

Versuchen wir den Wert dieser Erklärung zuerst an einem dorischen Tempel.

Die ganze untere Hälfte, vom Kapitell abwärts, zeigt keine dekorativen Formen: weder Tempelstufen noch Säulenstamm würden eine Verzierung ertragen: dort haben wir die rohe Masse, schwer daliegend, kaum der einfachsten Form gewonnen, hier im Säulenstamm erwarten wir Anstrengung, konzentrierte Kraft, was die Kanellüren deutlich zum Ausdruck bringen; eine skulptierte Säule hätte den Charakter des Sich-Zusammennehmens vollständig verloren. Vom Kapitell wollen wir nachher reden. Was kommt über den Säulen? Das Gebälk, die zu tragende Last, eine mächtige Horizontale. Wäre die Last größer, so müßten die Säulen in der Mitte ausweichen, die Horizontale würde dominieren. Aber umgekehrt: die Vertikalkraft ist mächtiger, sie durchdringt die Schwere, erst nur leise, der Architrav verbleibt noch in ungebrochener Ganzheit, und nur in den Schilden über den Säulen manifestiert sich die Wirkung des Stoßes; dann nach Überwältigung dieses ersten Widerstandes wird die Last leichter, die Kraft bricht durch: es erscheinen in den Triglyphen vertikale Glieder, die das Kanellürenmotiv der Säulen wieder aufnehmen, und in den zwischengestellten Metopen bekundet sich schon ein tektonisch-unabhängiges Leben: es ist Raum geschaffen zur Entfaltung feinsten Gebilde, und wenn endlich die Mutuli die ganze Breite des Gebälks ausfüllen, so macht dies den Eindruck, als klinge hier der Säulenstoß sanft aus, nachdem er sich über das ganze Gebälk ausgedehnt. Es folgt die höchste Tat: die Schwere ist überwunden, der Überstoß der strebenden Kraft erscheint in der *Hebung*¹ des Giebels und feiert den höchsten Triumph in den plastischen Figuren, die, dem Druck enthoben, hier frei sich entfalten können².

Nun aber, wenn man das auch zugibt, so wird man im Kapitell einen Wider-

¹ Vischer fragt einmal, ob der Giebel steige oder sich niedersenke. Beides. Er wird in der Mitte gehoben; Ausdruck dessen: Der Firstziegel; und die Seitenlinien fließen abwärts, denn in den (seitwärts blickenden) *Akroterien* beugt die hier sich entwickelnde Kraft sich zurück. (Je steiler der Giebel, desto bedeutender müssen diese *Akroterien* sein.) Die Gotik dagegen zeigt in den *Krabben* eine überschüssige Vertikalkraft.

² Es ließe sich vielleicht auch eine Korrespondenz zwischen den Giebelfiguren und der Ordnung der Triglyphen konstatieren. Ich habe das nicht untersucht. Nur bemerke ich zum Beispiel beim Tempel der Ägineten eine solche Entsprechung: 11 Triglyphen – 11 Figuren. – Über den frappanten Zusammenhang zwischen Architektur und Composition der «pergamenschen Gigantomachie», vgl. Brunn in seinem Aufsatz, S. 50, Berlin 1885.

spruch finden, indem man sagen kann, dort erscheine nicht ein Überschuß von Kraft, sondern im Gegenteil eine Pressung der Säule. Das ist aber unrichtig. Und wenn Bötticher in dem aufgemalten Blätterkranz, der von dem Druck niedergebeugt scheine, den Gedanken rein dargestellt findet, so darf ich wohl demgegenüber das Recht des unmittelbaren Eindrucks geltend machen. Hier weisen die Blätter keineswegs auf Pressung, sie blühen ganz ruhig aus dem Echinus heraus. Was wäre das auch für eine Leistung, wenn das Gewicht des ganzen Gebälkes ein paar Blätter hätte umbeugen können. Das Motiv ist lächerlich klein. Kurz, mir scheint, die Blätter haben nichts zu tun bei dem Konflikt jener gewaltigen Massen, sondern sind möglich allein deswegen, weil eben die Belastung das freie Leben der Säule nicht tötet.

Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß eine Pressung niemals ästhetisch wirksam sein kann. Selbstbestimmung ist das erste Gebot. Jede Form muß zureichender Grund von sich selbst sein. Und so ist es auch hier der Fall. Die Säule breitet sich oben aus, weil es zweckmäßig ist, die Last breit zu fassen, nicht weil sie gequetscht wird¹; sie behält immer noch Kraft genug, sich (unmittelbar unter dem Abacus) wieder zusammenzuziehen. Und eben in dem Maß, wie weit sie in der Ausbreitung geht, liegt die Garantie ihrer Selbstbestimmung. Sie geht so weit, als der Abacus reicht. Der Abacus aber ist – und nun staune man das architektonische Feingefühl der Griechen an – dieser Abacus ist das proportionale Abbild des ganzen Gebälks. Das heißt die Säule weiß genau, was sie zu tragen hat und handelt demgemäß.

In der jonischen Architektur macht sich, wie wir schon bemerkten, ein Streben nach freierer Beweglichkeit geltend. Man will auch nicht mehr so schwer tragen. Die Säule wird entlastet und der leichtere Eindruck dadurch hauptsächlich erzielt, daß man sie sich in den Voluten einer überschüssigen Kraft entledigen ließ (was bei der dorischen Säule ohne Bemalung nicht der Fall ist). Bei vergleichender Beurteilung von dorischen und jonischen Säulen hatte ich oft Gelegenheit zu hören: die jonische halte den Kopf frei aufrecht, die dorische habe ihn gesenkt. Die Alten scheinen selbst diesen Eindruck gehabt zu haben, wenn man wenigstens die Telamonen von Akragas und die Karyatiden des Erechtheion als dorisch und jonisch bezeichnen darf. Ich glaube, man ist dazu berechtigt. Ja, es ist mir vorgekommen, daß von einer Person, die weder Telamonen noch Karyatiden gesehen hatte, die dorische Säule mit ihrem Echinus durch ganz ähnliches Ausbreiten der Ellbogen und Senken des Kopfes charakterisiert wurde und ebenso die Voluten der jonischen Säulen als herabfallende Haare einer voll aufgerichteten Gestalt bezeichnet wurden.

Man kann das Verhältnis der zwei Stile durch ein treffliches Wort Goethes illustrieren (aus dem Aufsatz über Baukunst von 1788): «Es ist in der mensch-

¹ Ein elastisches Nachgeben ist damit natürlich nicht geleugnet.

lichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuschreiten, und so ist es auch natürlich, daß in dem Verhältnis der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankere suchte und der Geist *mehr Hoheit und Freiheit* dadurch zu empfinden glaubte.»

Mehr Hoheit und Freiheit! Das ist der Drang, der auch aus dem romanischen Stil zu den gothischen Formen überführte. Ich kann in diesen Prolegomenis, die ja immer nur andeutend sich verhalten sollen, nicht auf eine Analyse dieser Dekorationen eingehen. Bei gegebenem Prinzip macht das aber keine Schwierigkeiten. Man wird leicht erkennen, daß das ganze Feuerwerk gotischer Ornamentik nur möglich ist durch den enormen Überschuß der Formkraft über den Stoff. Ornament ist das Ausblühen einer Kraft, die nichts mehr zu leisten hat. Es ist ein sehr richtiges Gefühl gewesen, das Kapitell umzuwandeln in einen leicht umkränzenden Blätterschmuck, denn der gotische Pfeiler saust nach oben, ohne irgendwo seine Kraft zu zersplittern. Ebenso richtig empfunden war es später aber auch in der italienischen Renaissance, daß die Säule, die einen Bogen trägt, diesen nicht unmittelbar über ihrem Kapitell darf ansetzen lassen, sondern ein Gebälkstück zwischen hineintreten muß, an dem sich die Säule brechen kann, wie ein Wasserstrahl an einem Widerstand sich bricht. Es beweist die tiefe architektonische Einsicht Brunellescos, daß er diese Notwendigkeit erkannte, es beweist aber auch, daß unsere These nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern an den entscheidenden Punkten sich bewährt.

Ich darf darum hoffen, man verlange hier keine weiteren Analysen und so beschließe ich diesen Abschnitt¹ mit einer historischen Betrachtung.

Reife Kulturen verlangen stets einen großen Überschuß der Formkraft über den Stoff. Die ruhige Wirkung geschlossener Mauermassen wird unerträglich. Man verlangt Bewegung, Aufregung, wie wir schon zu bemerken Gelegenheit hatten. In bezug auf Dekoration resultiert eine Kunst, die dem nachfühlenden Sinne nirgends mehr stille Flächen gewährt, sondern von jedem Muskel ein zuckendes Leben verlangt. So in der Gotik, im Arabischen und – unter ganz anderen architektonischen Bedingungen – die gleichen Symptome auch im alternden Rom. Man «belebt» alle Flächen mit Nischen, Wandsäulen usw., nur um der Aufregung Ausdruck zu geben, die den eigenen Körper durchwühlt und an ruhigem Dasein kein Genüge mehr finden läßt.

¹ Eine sekundäre Quelle der Ornamentik besitzt die Architektur in dem «angehängten» Schmuck, das heißt in Ring und Behang, Band und dergleichen. Dieser ist nicht eigentlich architektonisch zu nennen, denn er ist eine Übertragung der Art, wie man die *fertige menschliche* Gestalt ziert. Er wirkt auch in ganz gleicher Weise wie hier, nämlich vermittelt Tastempfindungen. Ringumschloßene Säulen zum Beispiel erregen dieselben Gefühle wie ein Arm, dessen fleischige Teile ein Band umfaßt. Nach der meisterhaften Entwicklung der Prinzipien des Schmucks, die Lotze im Microcosmos gegeben hat (II¹ 203 ff.), brauche ich hierüber nichts weiter zu sagen.

VIII. Prinzipien der historischen Beurteilung

Wir haben bisher den Menschen nach seinen allgemeinen Verhältnissen als maßgebend für die Architektur erkannt; es darf dies Prinzip noch weiter ausgedehnt werden: ein architektonischer Stil gibt die *Haltung und Bewegung der Menschen* seiner Zeit wieder. Im Kostüm kommt zuerst die Art zum Ausdruck, wie man sich halten und bewegen will, und es ist nicht schwer zu zeigen, daß die Architektur mit dem Zeitkostüm übereinstimmt. Ich möchte auf dieses Prinzip der historischen Charakteristik um so energischer hinweisen, je weniger ich hier imstande bin, den Gedanken eingehend zu verwerten.

Als Beispiel diene der gotische Stil.

Lübke erkennt in ihm den Ausdruck des Spiritualismus. *Semper* nennt ihn die lapidare Scholastik. Nach welchen Prinzipien hat man geurteilt? Das tertium comparationis ist nicht eben deutlich, wenn auch jede Bezeichnung etwas Richtiges treffen mag. Einen festen Punkt gewinnen wir erst durch Reduktion dieser psychischen Dinge auf die menschliche Gestalt.

Der Drang nach dem Präzisen, Scharfen, Willensbewußten ist die geistige Tatsache, die vorliegt. Die Scholastik zeigt sehr klar diese Abneigung gegen alles Unbestimmte, die Begriffe werden zu höchster Präzision ausgearbeitet.

Körperlich stellt sich dies Streben dar als exakteste Bewegung, Zuspitzung aller Formen, kein Gehenlassen, nichts Schwammiges, überall bestimmtester Ausdruck eines Willens.

Scholastik und Spiritualismus können der Gotik als Ausdruck nur zugeschrieben werden, wenn man dies Mittelglied im Auge behält, wo ein Psychisches sich unmittelbar in körperliche Form umsetzt. Der spitzfindige Feinsinn der scholastischen Jahrhunderte und der Spiritualismus, der keinen dem Willen entzogenen Stoff duldet, können allein durch ihren körperlichen Ausdruck für die architektonische Formgebung bedeutsam geworden sein.

Hier finden wir die gotischen Formen im Prinzip gegeben: Der Nasenrücken wird feiner, die Stirn legt sich in senkrechte, harte Falten, der ganze Körper steift sich, nimmt sich zusammen, alle ruhige Breite schwindet. Es ist bekannt, daß viele Leute (namentlich Dozenten) zum scharfen Denken eines scharfkantigen Bleistifts benötigen, den sie zwischen den Fingern hin und her drehen und an diesen Tastgefühlen ihr Denken stärken. Ein runder Bleistift würde diese Stelle nicht versehen können. Was will das Runde? Man weiß es nicht. Und so auch der romanische Rundbogen, er läßt keinen bestimmten Willen erkennen. Er steigt wohl empor, aber erst im Spitzbogen findet das Streben einen deutlichen Ausdruck.

Der menschliche Fuß hat eine Richtung nach vorn; aber tritt das in der stumpfen Linie, in der er aufhört, hervor? Nein. Es war der Gotik unleidlich,

hier nicht den exakten Ausdruck eines Willens zu finden, und so ließ sie den Schuh in spitzem Schnabel auslaufen (die Schnabelschuhe erscheinen im 12. Jahrhundert, vgl. Weiß, Kostümkunde IV. 8).

Die Breite der Sohle ist eine Folge der Schwere des Körpers. Aber der Körper hat kein Recht, er ist Stoff, und dem dummen Stoff darf nicht nachgegeben werden, der Wille muß jeden Teil durchdringen können.

Darum löst die Architektur die Mauer auf in vertikale Glieder, und die menschliche Sohle bekommt einen Schuh mit drei hohen Absätzen, wodurch das Gefühl breiten Auftretens beseitigt ist.

Ich will nicht verfolgen, wie in den spitzen Hüten das Prinzip des Giebels sich zeigt, wie die Bewegungen alle so steif, zierlich, oder auch so schneidig und präzise sind, wie schließlich (woran ich schon erinnert habe) die Körper selbst gestreckt und überschlang erscheinen¹ – ich bin zufrieden, wenn verständlich geworden ist, was ich meine.

Man durchwandert mit Erstaunen die Geschichte und beobachtet, wie die Architektur überall das Ideal des Menschen in Körpergestalt und Körperbewegung nachgebildet, wie selbst große *Maler* für ihre Menschen eine entsprechende Architektur geschaffen haben. Oder pulst etwa in den Bauformen eines Rubens nicht das gleiche Leben, das seine Körper durchströmt!

Ich schließe ab. Eine vollständige Psychologie der Architektur zu geben, war nicht meine Absicht, rein aber und ganz wünschte ich, daß der Gedanke zur Erscheinung käme: es werde ein organisches Verständnis der Formengeschichte erst dann ermöglicht sein, wenn man weiß, mit welchen Fasern der menschlichen Natur die Formphantasie zusammenhängt.

Der Historiker, der einen Stil zu beurteilen hat, besitzt kein Organon zur Charakteristik, sondern ist nur auf ein instinktives Ahnen angewiesen.

Das Ideal, «exakt zu arbeiten», schwebt auch den historischen Disziplinen vor. Die Kunstgeschichte sucht darum vor allem die verderbliche Berührung mit der Ästhetik zu vermeiden, und mancherorts bestrebt man sich, nur noch zu sagen, was nacheinander gewesen sei und kein Wort mehr. So wenig ich geneigt bin, das Gute dieser Tendenz zu verkennen, so muß ich doch glauben, die höchste Stufe der Wissenschaft sei damit nicht erreicht. Eine Geschichte, die nur immer konstatieren will, was nacheinander gekommen ist, kann nicht bestehen; sie würde sich namentlich täuschen, wenn sie glaubte, dadurch «exakt» geworden zu sein. Man kann erst da exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in festen Formen aufzufangen. Diese festen Formen liefert der Physik zum Beispiel die Mechanik. Die Geisteswissenschaften entbehren noch dieser Grundlage; sie kann allein in der Psychologie gesucht

¹ Man darf freilich nicht vergessen, daß Gemälde und noch mehr Skulpturen keine sichere historische Quelle hierfür sind.

werden. Diese würde auch der Kunstgeschichte erlauben, das einzelne auf ein allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen. Die Psychologie ist zwar weit entfernt von dem Zustand der Vollkommenheit, wo sie sich der geschichtlichen Charakteristik als ein Organon anbieten könnte, aber ich halte das Ziel nicht für unerreichbar.

Man könnte der Idee einer solchen Kunstpsychologie, die vom Eindruck, den wir empfangen, zurückschließt auf das Volksgefühl, das diese Formen, diese Proportionen erzeugte, man könnte ihr den Einwurf machen: Schlüsse der Art seien unberechtigt, Verhältnisse und Linien bedeuteten nicht immer dasselbe, das menschliche Formgefühl verändere sich.

Der Einwurf ist nicht zu widerlegen, solange man keine psychologische Basis hat; sobald aber die Organisation des menschlichen Körpers als der bleibende Nenner bei allem Wechsel erwiesen ist, ist man gegen diesen Schlag gesichert, indem die Gleichförmigkeit dieser Organisation auch die Gleichförmigkeit des Formgefühls verbürgt.

Daß weiterhin Stil-Formen nicht von Einzelnen nach Belieben gemacht werden, sondern aus dem Volksgefühl erwachsen, daß der Einzelne nur dann mit Erfolg schöpferisch tätig sein kann, wenn er untergegangen ist im Allgemeinen, wenn er den Volks- und Zeitcharakter vollkommen repräsentiert, ist zu allgemein bekannt, um noch weiterer Ausführungen zu bedürfen; bleibt aber auch das Formengefühl seiner Qualität nach unverändert, so darf man doch die Schwankungen seiner Intensität nicht verkennen. Es hat wenige Zeiten gegeben, die jede Form rein verstanden, das heißt miterlebten. Es sind nur die Perioden, die sich ihren eigenen Stil geschaffen haben.

Da aber die großen Formen der Baukunst nicht jedem leisen Wandel des Volksgemüts nachgeben können, so tritt eine allmähliche Entfremdung ein, der Stil wird zum leblosen Schema, behauptet sich nur noch durch Tradition. Die einzelnen Formen werden unverstanden fortgebraucht, falsch verwendet und so gänzlich abgetötet.

Den Pulsschlag der Zeit muß man anderswo belauschen: in den kleinen dekorativen Künsten, in den Linien der Dekoration, den Schriftzeichen¹ usw.

Hier befriedigt sich das Formengefühl in reinster Weise, und hier muß auch die Geburtsstätte eines neuen Stils gesucht werden.

Es ist diese Tatsache von großer Wichtigkeit, um den materialistischen Unfug zu bekämpfen, der die architektonische Formgeschichte aus dem bloßen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke glaubt erklären zu müssen. Ich bin weit entfernt, die Bedeutung dieser Faktoren zu verkennen, muß aber doch

¹ Seitdem wir die gegossenen Lettern unserer Druckschrift haben, ist freilich auch hier leichte Beweglichkeit verschwunden. Man hat sich heutzutage daran gewöhnt (in der üblichen Schrift) gothischen Minuskeln barocke Majuskeln vorzusetzen. Vgl. Bechstein, Die deutsche Druckschrift, 1885.

darán festhalten, daß die eigentliche Formphantasie eines Volkes dadurch nicht in andere Bahnen gelenkt wird. Was ein Volk zu sagen hat, spricht es aus in jedem Fall, und wenn wir seine Formensprache da beobachten, wo es zwanglos spricht, und wir finden nachher in der großen Kunst, in der Architektur, dieselben Formen wieder, dieselben Linien, dieselben Proportionen, so darf man von jener mechanischen Betrachtung wohl verlangen, daß sie verstumme.

Und damit hat der gefährlichste Gegner einer Kunstpsychologie das Feld geräumt.

Nach den glänzenden Entdeckungen im Gebiete der Proportionalen, die wir *August Thiersch* verdanken¹, kann in dieser Sache grundsätzlich nichts Neues mehr gesagt werden. Jeder Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens schöner Proportionalität wird nur eine Erweiterung des Thierschischen Gesetzes sein. Die vorliegende Arbeit nimmt keine andere Bedeutung für sich in Anspruch.

«Wir finden», sagt Thiersch, «durch Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, daß in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Teile durch ihre Anordnung und Form stets einander ähnliche Figuren bilden. Das Harmonische entsteht durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabteilungen» (a. a. O., S. 39).

Die Ausführungen, die Thiersch gibt, eröffnen eine erstaunliche Aussicht. Dennoch hat er erst die eine (freilich die größere) Hälfte des Problems behandelt: es gibt *durchgehende Proportionen* nicht nur in dem einfachen Sinn, wie er sie nachweist, sondern auch im *umgekehrten Sinn*, wo also $h:b = B:H$.

Wie bedeutsam und mannigfaltig diese Erweiterung der «Lex Thierschia» in der Anwendung sein kann, mögen hier einige Beispiele vorläufig zeigen.

Abbildung 1 und 2 (Tempel des Zeus in Olympia und Tempel der Athene auf Aegina). Archaisch-dorischer Stil. Bestimmung der Proportion für die Säulenstellung. Ein mittleres Interkolumnium² (von Säulenachse zu Säulenachse gerechnet) ist umgekehrt proportional dem ganzen Frontrechteck, dessen Breitseiten bestimmt sind durch die Breite des Gebälks, und dessen Hochseiten vom Stylobat bis zum Geison reichen. Eine Diagonale des Frontrechtecks schneidet sich im rechten Winkel mit der anderen Diagonale des Säulenrechtecks. Das Gesetz bewährt sich bei ganz verschiedenen Verhältnissen³.

Abbildung 3 und 4 (Erechtheion. Ost- und Nordseite). Jonischer Stil der Höhezeit. Bestimmung der Proportion für die Säulenstellung. Die Gesetzmäßigkeit ist nicht so durchsichtig wie im archaisch-dorischen Stil. Die entwickelte Kunst will die Regel gleichsam nur verschleiert zeigen. Das Säulenrechteck

¹ Die Proportionen in der Architektur. Im Handbuch der Architektur, herausgegeben von Durm u. a. IV, 1, Darmstadt 1883.

² Die äußersten Interkolumnien sind bekanntlich etwas enger.

³ Nach diesem Gesetz ist es möglich, die ursprüngliche Tempelhöhe zu bestimmen, auch wenn nur die Säulensätze erhalten sind.

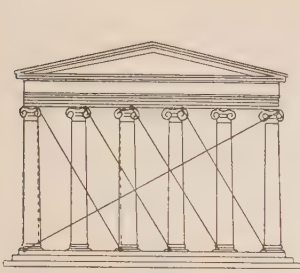


Abb. 3. Erechtheion
in Athen

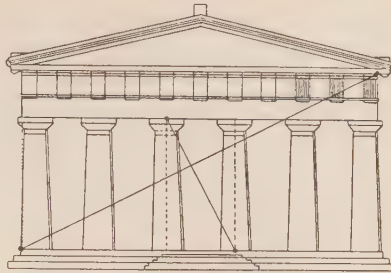


Abb. 1. Zeustempel
in Olympia

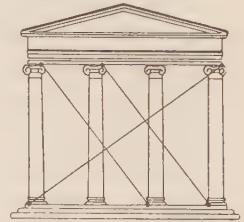


Abb. 4. Erechtheion
in Athen, Nordfront

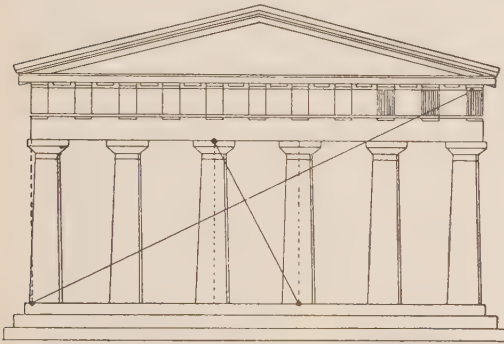


Abb. 2. Athene-Tempel auf Aegina

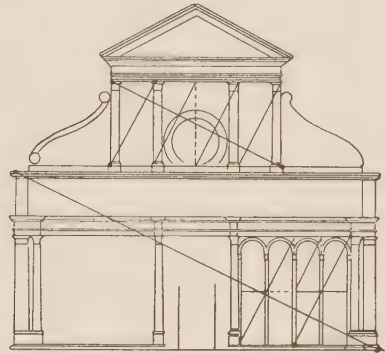


Abb. 5. Santa Maria novella in Florenz

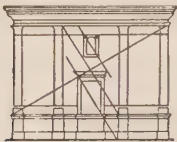


Abb. 6. Cancelleria in Rom
Oberstes Flügelgeschoß

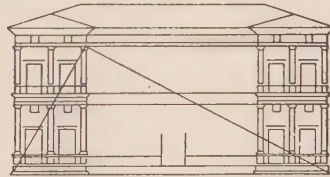


Abb. 7. Villa Farnesina in Rom

WÖLFFLINS ZEICHNUNGEN ZU DIESEM AUFSATZ

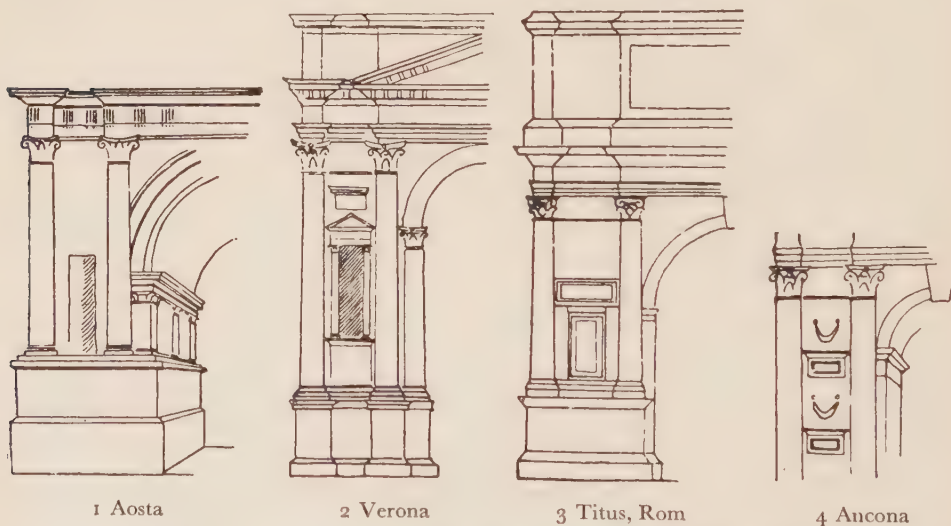
bestimmt sich nicht mehr nach dem einfachen Abstand von Säulenachse zu Säulenachse, sondern begreift den Abstand von einer Säule bis zur zweitnächsten, und zwar ist nicht die Achse die entscheidende Linie, sondern der (innere) Kontur. Die Komposition erhält dadurch etwas Schwebendes. – Durchaus verständlich ist es, daß im Jonischen, wo das Gebälk keine Triglyphen, das heißt keine vertikalen Linien mehr hat, die Höhe des großen (Front-)Rechtecks nur nach der Höhe der Säulenordnung sich bestimmt.

Abbildung 5 (Fassade von Santa Maria novella in Florenz; L. B. Alberti). Daß Oberbau und Unterbau homogen sind, würde auch Thiersch gefunden haben; neu ist der Nachweis, daß die obere und die untere Diagonale bis ins Einzelne bestimmend werden für die Wandgliederung. Die Eckfelder im umgekehrten Sinn (wobei es gleichgültig ist, ob man von Pilastermitte zu Pilastermitte rechnen will, oder den Ansatz so nimmt, wie die Zeichnung es tut). Unten wiederholt sich das gleiche Verhältnis. Ich darf ruhig das Bild sprechen lassen.

Abbildung 6 (Cancelleria in Rom, oberstes Flügelgeschoß; Bramante). Die zwei Fenster und das mittlere Pilasterfeld sind in ihrer Proportion verwandt mit der ganzen Fläche der Pilasterordnung.

Abbildung 7 (Villa Farnesina in Rom; B. Peruzzi oder wahrscheinlicher Raffael). Jeder Flügel wiederholt im umgekehrten Sinn die Gesamtfläche des Mittelbaus und des anderen Flügels. Auf diese Weise ergibt sich der Eindruck ganz unlöslicher Zusammengehörigkeit, der um so reizvoller wirkt, als bei dem (leisen) Vortreten der Flügel dies Verhältnis nicht sofort in platter Begreiflichkeit sich darstellt.

Die Beispiele einer derartigen Proportionalität ließen sich leicht mehren: die gegebenen werden genügen, um das Prinzip im allgemeinen als begründet erscheinen zu lassen. Überzeugender für viele als die positiven Beispiele ist aber vielleicht der mißfällige Eindruck, der unvermeidlich eintritt, wo die Regel vernachlässigt ist.



ZEICHNUNGEN WÖLFFLINS ZUM NACHFOLGENDEN AUFSATZ «DIE ANTIKEN TRIUMPHBOGEN IN ITALIEN»

DIE ANTIKEN TRIUMPHBOGEN IN ITALIEN

Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance

Die Architektur der Renaissance bietet das merkwürdige Schauspiel, daß Generationen für die Antike sich begeisterten und mit allen Kräften sie in die Gegenwart zurückzuführen suchten, daß aber das, was in diesem Sinne geschaffen wurde, für unser vergleichendes Auge dem Vorbild so wenig entspricht, daß man wohl zweifeln möchte, ob es den Leuten wirklich ernst gewesen sei mit ihrer Absicht, die «gute alte Baukunst» wieder zu erwecken. Und doch ist nichts ungerechtfertigter als dieser Zweifel. Man darf überzeugt sein, daß die florentinische Frührenaissance sich so römisch vorkam, als etwa der Klassizismus des 18. Jahrhunderts. Es wurden zwar nicht wie damals antike Tempel oder Bogen genau nach Muster wiederholt, aber wenn man einer direkten Reproduktion aus dem Wege ging, so gedachte man eben nur die übrigen, von der Antike offen gelassenen Möglichkeiten auszubeuten: ein grundsätzliches Abweichen wollen muß durchaus als ausgeschlossen betrachtet werden. Das 15. Jahrhundert stand zur Antike etwa in dem Verhältnis wie das 14. Jahrhundert zur Natur. Damals war alles *eine* Stimme: Giotto leiste an Naturwahrheit das Unerhörte und die gemalten Dinge seien kaum zu unterscheiden von den wirklichen; es dauerte lange bis das Sehvermögen so weit ausgebildet war, daß diese Illusion verschwand. Geradeso konnte das Quattrocento des seligen Glaubens leben, zwischen seinen Bauten und den alten römischen bestehe im wesentlichen kein Unterschied. Die Kluft, die für uns sofort sich bemerkbar macht, existierte für die damaligen Augen nicht. Auch hier schärfte sich allmählich das Unterscheidungsvermögen, aber es dauerte lange, und mit einiger Übertreibung könnte man sagen, die Renaissance – ich betone die landläufige Bedeutung des Wortes – die Renaissance habe erst in dem Momente die Antike erkannt, als sie aufhörte «Renaissance» zu sein und der Barock an die Türe klopfte. Damals am Ausgang der Epoche entstanden einige Bogenbauten, die mit der Antike sich wohl vergleichen lassen, während die früheren dafür kaum eine Handhabe bieten. Ja, es kommt jetzt auch vor, daß antike Bauten kopiert werden. So hat Vignola 1562 in der porta del popolo den Bogen des Marc Aurel wiederholt, der am Corso stand und 1662, also gerade hundert Jahre später, abgetragen wurde. Freilich genügten die antiken Muster dem modernen Geschmacke nicht mehr lange: es ist die Zeit, wo man offen sagen durfte, man habe die Alten

übertroffen, wo schon das Verlangen nach dem Massenhaften und stark Bewegten sich Befriedigung zu geben suchte.

Ich habe im folgenden unternommen, die antiken Bogen historisch zusammenzustellen. Diese Arbeit würde die Mühe nicht lohnen, wenn nur konstatiert werden sollte, was die einzelnen Bogen der Renaissance an antiken Motiven enthielten. Es gibt aber noch eine andere Frage, die das Verhältnis der Renaissance zur Antike beschlägt. Wir sprechen von einer Früh- und Hoch-Renaissance und einem malerischen Spätstil (Barock): gelten diese Begriffe auch für die antike Entwicklung? Hat die Renaissance den Gang der antiken Entwicklung wiederholt? Hat sich das gleiche Phänomen zweimal in der Kunstgeschichte abgespielt? Zur Beantwortung dieser Frage ist vor allem nötig, eine genaue Vorstellung von der Entwicklung im Altertum sich zu verschaffen. Ich habe hierfür das Beispiel der Triumphbogen gewählt.

Die Darsteller der römischen Architektur haben sich gewöhnlich begnügt mit einer bloßen Zusammenstellung der Bautypen, ohne über die Stilentwicklung mehr als einige ganz allgemeine Andeutungen zu geben. Und doch wird man nicht sagen, daß der Mangel oder der schlechte Zustand der Monumente eine solche Zurückhaltung rechtfertigen könnte. Vorhanden ist doch überall noch so viel, daß eine sorgfältige Untersuchung das Material zu einer Stilgeschichte wohl zusammenfinden würde. Was nun aber die Triumphbogen anbetrifft, so handelt es sich hier um eine Klasse von Denkmälern, die geradezu herausfordert zu entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung, insofern die noch vorhandenen Bauten nicht nur eine ziemlich lückenlose Kette bilden, sondern auch in der Mehrzahl durch eine selten gute Erhaltung sich auszeichnen¹.

Für eine stilgeschichtliche Untersuchung ist es dabei gleichgültig, wie man über den Ursprung des Triumphbogens denke: sie darf ihren Ausgangspunkt nehmen von dem fertigen Typus wie er in den augusteischen Bauten bereits vorliegt. Gegeben ist in diesem Typus ein dreifaches: eine untere Mauermasse mit Stützenstellung und Gebälk, die von dem Tordurchgang durchsetzt ist; dann eine Attica, die gewöhnlich die Inschrift trägt; und endlich, die Krönung des Ganzen, die eigentliche Triumphalstatue mit der Quadriga oder sonst wie. Auf kleinem Raum ist hier eine Fülle entwicklungsfähiger Motive zusammengedrängt. Ich sehe ganz ab von der Möglichkeit den Tordurchgang zu verdoppeln oder zu verdreifachen, den Bau plastisch mehr oder weniger zu verzieren, die Gewölbe zu kassettieren und dergleichen mehr: das sind Dinge, die

¹ Über den Gegenstand hat zuletzt gehandelt Paul Gräf, *Triumph- und Ehrenbogen* (bei Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, S. 1865 bis 1900). Dort ist auch die ältere Literatur verzeichnet. Für die italischen Bogen kommt Rossinis Folio-Publikation in erster Linie in Betracht, *Gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi Romani sparsi per tutta Italia*. Roma 1836.

mit der stilistischen Entwicklung wenig zu tun haben. Das wesentliche liegt darin, wie der Bogen mit dem Säulenbau verbunden wird, wie die Stützenstellung, wie die Bogenöffnung behandelt wird, wie die geschlossene Fläche zu der durchbrochenen sich verhält und in welche Proportion die krönenden Glieder der Attica und der Triumphalstatue zum eigentlichen Torbau gesetzt werden. (Über den letzteren Punkt ist leider nichts zu sagen, da in keinem einzigen Falle die Triumphalstatue noch an Ort und Stelle sich befindet.)

Es spielt sich hier in fast typischer Reinheit ein Vorgang ab, der in aller architektonischen Entwicklung sich wiederholt: an Stelle gleichartiger Formen treten differenzierte Formen, an Stelle der Koordination die Subordination, an Stelle eines lockeren Zusammenhanges ein Ganzes, wo jeder Teil integrierender Teil ist.

Nach diesen Gesichtspunkten trägt die augusteische Bauperiode, die man gern als goldenes Zeitalter auch für die Architektur auffaßt, nur den Charakter einer Vorbereitungszeit, einer Frühkunst, wie sie dem italienischen Quattrocento entspricht, während die Klassizität erst mit den Flaviern sich einzustellen scheint und wohl kaum auf ein volles Jahrhundert bemessen werden darf. Mit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts kommen bereits die Anzeichen einer Abstumpfung des Formgefühls, die in manchen Symptomen sich deutlich genug mit dem Barockstil des 17. Jahrhunderts berührt. Der Septimius-Severusbogen von 203 zeigt die hohe Kunst schon in völliger Auflösung.

Es ist nun nicht meine Absicht, die 25–30 Triumphbogen, die in Italien in Frage kommen könnten, der Reihe nach durchzusprechen. Das Interesse der Deutlichkeit verlangt die möglichste Beschränkung in der Auswahl der Beispiele; bloße Spielarten oder gar Wiederholungen dürfen nicht zum Worte zugelassen werden.

Ein weiteres ist voraus zu überlegen. Wir brauchen für die Untersuchung ein gleichartiges Substrat. Nun gibt es von Anfang an verschiedene Arten von Triumphbogen, verschiedene Systeme: man wird sich für eines entscheiden müssen. Wenn wir absehen von Ausnahmeformen, so bleiben drei verschiedene Bogenanlagen übrig. 1. Der Bogen mit einer Toröffnung und zwei Säulen; 2. der Bogen mit einer Toröffnung und vier Säulen; 3. der Bogen mit drei Toröffnungen (mit vier Säulen). Diese verschiedenen Anlagen, wie gesagt, kommen *nebeneinander* vor. Der Drei-Torbau, nach Art des Septimius-Severus- oder des Constantins-Bogens, ist an sich keine Form der Spätzeit; wenn man für die Frühzeit den Hinweis auf den Bogen von Orange als außeritalisches Beispiel nicht gelten lassen will, so könnten etwa genannt werden die zwei augusteischen Bogen neben dem Julius-Cäsar-Tempel am Forum. Andererseits erscheint die einfache Anlage eines Bogens mit nur zwei Säulen (oder Pilastern) zwar im Anfang besonders häufig (Spoleto, Susa, Rimini, Triest und andere), es gibt

aber Lösungen der Aufgabe, die zeigen, daß das System auch einem späteren Geschmacke dienstbar gemacht werden konnte. Immerhin scheint der Sinn für derartig bescheidene Monumente bald selten geworden zu sein. Es bleibt der eintorige Bau mit vier Säulen. Die Monumente dieser Art bilden gewissermaßen die Normalbogen, insofern hier die Mitte gehalten wird zwischen dem System der Einfachheit und Beschränkung und dem System der Pracht. Es müßte sich schon darum empfehlen diesen Typus unserer Untersuchung im wesentlichen zugrunde zu legen. Es kommen aber Umstände hinzu, die uns überhaupt keine Wahl lassen. Wir haben hier allein die Möglichkeit, eine längere Entwicklung in allen wünschbaren Zwischenstufen zu beobachten und dann ist gerade das, was von Bauten klassischen Stils erhalten ist, nach diesem Typus gebildet: der Titusbogen in Rom, der Bogen von Benevent, von Ancona und – stilistisch schon sehr abweichend – der Bogen des Marc Aurel in Rom.

Wo ist die Vorstufe des Titusbogens zu suchen? Unter den erhaltenen Monumenten auf italischem Boden gibt es nur eines, welches das Titussystem vorausnimmt: es ist der Bogen von Aosta¹ aus dem Jahre 25 v. Chr., einer der ältesten italischen Bogen überhaupt (s. Fig. 1). Die Attica fehlt, sonst ist der Bau leidlich wohl erhalten. Das Entscheidende namentlich, die Säulenordnung mit dem Gebälk, tritt vollkommen klar hervor. Wir haben also hier ein System von vier Säulen, so disponiert, daß drei Felder entstehen: ein breites Mittelfeld mit dem eigentlichen Tordurchgang und zwei schmale Seitenfelder mit geschlossener Mauerfläche. Die Säulen sind Dreiviertelsäulen. Sie tragen ein Gebälk, das aber nicht gleichmäßig über den vier Stützen liegt, sondern jeweilen über den Ecksäulen sich verkröpft, dann in die Wandfläche zurückweicht, um über den zwei Mittelsäulen als durchlaufendes Verbindungsstück wieder hervorzukommen.

Das Altertümliche des Bogens von Aosta liegt nun nicht nur in den Einzelformen und ihrer Verbindung, sondern – was für den ersten Anblick mehr ins Gewicht fällt – in der Proportionierung der Hauptteile. Die älteren Bauten lieben ein breites und relativ niedriges Tor (vgl. Rimini²), 27 v. Chr.; auch noch Susa³ 8 n. Chr.), und die geschlossenen Seitenflächen werden so schmal gehalten, daß sie dem Hauptstück gegenüber nicht recht aufkommen können. Dazu tritt hier eine sehr eigentümliche Behandlung der Bogenträger. Sie stehen mit den Gebälkträgern auf einer gemeinsamen hohen Bank; die Wandfläche, die zwischen dieser Bank und dem Bogen-(Gewölbe-)Ansatz übrig bleibt, ist so gering, daß nur Zwergformen Platz finden können und so erscheint hier eine *Reihe* von Zwergpilastern: nicht nur die Ecken, sondern auch die

¹ Abbildung bei Rossini a. a. O. tav. 4–6. Eine Ansicht wiederholt bei Baumeister a. a. O. Abb. 1967.

² Rossini, tav. 12, 13. – Baumeister, Abb. 1981.

³ Rossini, tav. 2, 3. – Baumeister, Tafel LXXXI, 4.



DER BOGEN VON AOSTA

Mitte der Wände (im Tordurchgang) sind mit solchen kleinen Stützformen besetzt¹.

Die nach archaischem Geschmack sehr breit entwickelte Archivolte schneidet scharf an das oben hinlaufende Gebälk an. Es fehlt die Schlußkonsole und eine unangenehme Härte macht sich empfindlich, indem das Gebälk doch weit vorragt, die Archivolte dagegen bloße Flächenform ist.²

Wenn die Kreisbogen der Archivolte an ihren Fußpunkten teilweise überschritten werden von den großen Dreiviertelsäulen, so ist das ein ähnlich altertümlich-hartes Motiv. Ein reiferer Stil läßt jede Form ganz zur Erscheinung kommen und duldet niemals die Verdeckung der Ansatzpunkte.

Die Zwickel neben dem Bogen sind ohne Verzierung geblieben, während

¹ Man darf wohl dabei erinnern an die ähnlichen kleinen Stützenstellungen an älteren italischen Bauten, zum Beispiel an den zwei Toren von Perugia. Später verschwinden sie vollkommen.

² Unter den alten Monumenten hat einzig Rimini den Versuch einer Konsolenbildung aufzuweisen. Im Zusammenhang damit schneidet die Archivolte dort nicht an das Gebälk an. Der konsolenvertretende Stierkopf sitzt aber *über* der Archivolte, halb im Architrav drin.

Rimini hier Köpfe in runden Medaillons gibt¹ und später bekanntlich dieser Platz für schwebende Viktorien bestimmt wird. Ein Füllungsmotiv bringen dagegen die Intercolumnienflächen, wenigstens an der Seite nach der Stadt zu: nischenähnliche schmale Höhlungen zeigen, daß hier ein trophäenartiger Schmuck aufgestellt war. Andern Orts, wie zum Beispiel in S. Remy, gibt man auch Statuen, an die glatte Wand geheftet. Stilistisch bedeutsam ist dabei, daß in allen älteren Beispielen die Füllung dieser Flächen in vertikalem Sinn geschieht, während man später eine horizontale Teilungsform bevorzugt.

Die Attica, wie gesagt, fehlt. Es ist wahrscheinlich, daß sie an der Gliederung des Unterbaues (breites Mittelfeld, schmale Seitenfelder) teilgenommen habe; wenigstens gibt es keine Gegenbeispiele. Dagegen kommt auch eine Auflösung der Attica in lauter Einzelpostamente (für Statuen) bei besonders reichen Denkmälern älteren Stils vor. In kleinen Verhältnissen gibt der Sergierbogen von Pola² dafür ein Beispiel³, in großen der pompöse Bogen von Orange. Von dem Motiv eines vorgesetzten Giebels, der auch bei Aosta vermutet werden kann, wird beim nächsten Bogen die Rede sein.

Zwischen dem Bogen von Aosta und dem Titusbogen liegen mehr als hundert Jahre. Es muß dringend wünschbar scheinen, diese lange Zeit noch durch ein Zwischenglied auszufüllen. Gräfs Zusammenstellung bietet dieses nicht; es ist aber vorhanden und zwar in dem *Gavierbogen* von *Verona*, der nicht – wie Gräf annimmt – trajanisch ist, sondern dem augusteischen oder wenigstens dem julischen Zeitalter angehört. Es wird das aus der stilistischen Analyse mit Notwendigkeit hervorgehen. Wenn dem Bogen überhaupt aber eine geringere Beachtung bisher zuteil geworden ist, so mag daran schuld sein, daß er nur noch in Zeichnungen und alten Publikationen studiert werden kann, indem er 1805 demoliert wurde. Rossini gibt eine Abbildung nach einer unedierten Zeichnung des Palladio, der seinerseits einst eine Sammlung von Triumphbogen zur Veröffentlichung vorbereitet hatte⁴. Man kann damit den Holzschnitt bei Serlio vergleichen im dritten Buche seiner «Architettura»⁵ (s. Fig. 2).

Der Bogen der Gavier ist schon viel feiner als der von Aosta. Wenn auch gerade hinsichtlich der Proportionen alte Zeichnungen nicht als zuverlässige Urkunden gelten können, so ist doch deutlich wahrnehmbar, daß der Bogen eine schlankere Bildung empfangen hat und daß die Seitenteile zum Mittelteil in besseres Verhältnis gebracht sind, indem ihnen eine größere Bedeutung zu-

¹ An den noch älteren Toren von Perugia sind es Köpfe ohne Medaillonfassung.

² Rossini, tav. 7, 8. – Baumeister, Abb. 308.

³ Es ist ein Irrtum, diesen Bau in trajanische Zeit hinabzurücken, wie Gräf es tut. Die Inschrift bestimmt zweifellos die augusteische Epoche als Entstehungszeit.

⁴ Rossini, tav. 19.

⁵ Ausgabe in 4^o. Venezia, 1566, fol. 112.

geteilt wurde. Die Schlankheit des Bogens erlaubt dann eine höhere Bildung der Bogenträger, es sind jetzt ordentlich entwickelte Pilaster, keine Zwergformen mehr. Im übrigen teilen sie mit den Gebälkträgern noch die gleiche Ansatzhöhe. Eine gemeinsame Bank ist zwar nicht mehr vorhanden, auf der die beiden Trägersysteme aufsässen, vielmehr haben die Säulen je ein eigenes Postament bekommen, trotzdem liegen die Fußpunkte beiderseits auf gleicher Linie. Daß die Säulen hier, wie von nun ab ständig, cannelliert sind, mag auch erwähnt werden. Die Gebälkverkröpfung ist dieselbe wie in Aosta.

Als der Bogen im 16. Jahrhundert gezeichnet wurde, war eine Attica auch hier nicht mehr vorhanden, doch versichert Serlio, es seien Spuren eines Giebelansatzes noch wohl zu erkennen. Der Giebel vor der Attica ist an Triumphbogen in Italien nur in frühen Beispielen zu finden. Er findet sich am Bogen von Rimini¹, er ist bezeugt für die Porta Tiburtina und den Bogen des Drusus in Rom, man darf auch hinweisen auf das Beispiel von Orange im nachbarlichen Südgallien. Wären nicht gerade diese Teile der Zerstörung besonders ausgesetzt gewesen, so hätten wir sicher noch mehr Beispiele. Auf Münzbildern kommen Giebel noch an trajanischen Bogen vor. Doch möchte ich diesem Umstand kein Gewicht beilegen: man weiß, daß auf dem Architekturelief im Lateran² der Titusbogen selbst mit einem Giebel abgebildet ist! Mehr berechtigt mag der Giebel sein auf der Münze, die einen Claudiusbogen darstellt (Abb. 1972 bei Baumeister, nach Donaldson, *architectura numismatica*) oder auf der Viniciusmünze (Abb. 1975, ebendort), deren Abbildung man jetzt für einen augusteischen Bogen zu Seiten des Templum Juli Cäsaris am Forum in Anspruch nimmt³.

Sicher ist, daß an allen späteren Bogen wo die Attica erhalten ist, ein Giebel nicht mehr vorkommt; aus dem einfachen Grunde, weil man die Fläche für die Inschrift brauchte. Daß man beides gibt, einen Giebel und darüber eine Attica mit Inschrift, wie das zum Beispiel der Bogen von Rimini zeigt, ist eine Häufung von Gliedern, die die spätere, größer denkende Kunst ablehnte.

Die Archivolte des Gavierbogens schneidet an das Gebälk mit gleicher Härte an, wie in Aosta⁴, auch hier fehlt eine Konsole oder irgend ein vermittelndes Schlußstück. Eine Münze mit einem Nero-Tor gibt meines Wissens die erste Konsole (Abb. 1973 bei Baumeister, nach Donaldson). Man mag daraus für die

¹ Hier in besonders eigentümlicher Art, indem der Giebel mit seinen Schenkeln nicht die im Gebälk verkröpften Säulen faßt, sondern nur bis an die Kröpfe heranreicht.

² *Annali dell' istituto*, XXI (1850).

³ Vgl. O. Richter im Jahrbuch des archäologischen Instituts, 1889.

⁴ Wenn es sich darum handeln sollte, die Gründe für die frühere Ansetzung dieses Bogens zu mehren, so wäre auch auf die eigentümliche Gestaltung der Archivolte einzugehen: der dritte, äußerste Ring hat eine besondere Verzierung mit Kannellüren empfangen. Später werden die drei Ringe immer gleichmäßig behandelt.

Entstehungszeit unseres Bogens einen ungefähren terminus ante quem entnehmen. Später fehlt sie nie mehr, außer wieder an ganz späten Beispielen, wie an den Gallienusbogen in Rom und Verona, wo Altes und Neues wüst durcheinander gemengt ist.

Die Bogenträger begegnen der Archivolte mit einem Blätterkapitell. Das gibt eine Dissonanz. Das Blätterkapitell nämlich mit seinen Vertikalen ist von Natur nur dazu geschaffen, eine horizontale Last zu tragen; hier begegnen die Vertikalen ohne Vermittlung den seitwärts sich abschwingenden Bogenlinien der Archivolte. Im Kapitell ist die Mitte betont, während die Archivolte mit ihren drei Halbkreisen gar keine ausgesprochene Mitte hat, im Gegenteil auf den äußeren Rand das Gewicht legt. Es gibt zwei Auswege, um dieser Verlegenheit zu entkommen: entweder verzichte man überhaupt auf ein Blätterkapitell und begnüge sich mit einem lediglich horizontalen Kämpfergesims oder man schiebe zwischen Archivolte und Kapitell ein Gebälkstück ein. Beide Auswege sind ergriffen worden; der erstere entspricht der gewöhnlichen späteren Übung. Wo man wirkliche Kapitelle trifft, kann man von vornherein einen Bau der Frühzeit vermuten. Vergleiche außer dem Gavierbogen die Bogen von Susa, Spoleto, Aosta¹. Unter diesen hat Aosta allein das zwischengeschobene Gebälk-oder Gesimsstück. Vielleicht darf man auch den Drususbogen in Rom in seiner alten Fassung so restaurieren (wie Rossini es tut).

Die Zwickel am Bogen sind am Gavierbogen ebenfalls noch leer, wie in Aosta. Dafür bringt die Füllung der Seitenflächen zwischen den Säulen neue Motive: eine rechteckige Nische mit Pilastern und Giebelkrönung, darüber eine oblonge Tafel und endlich, was nicht zu übersehen ist, eine Abgrenzung der Kapitellzone, indem die Ansatzlinien der Kapitelle verbunden sind. Ebenso sind unten die Fußprofile der Säulen über die Fläche der Wand fortgeführt worden. Die Nische, die gewissermaßen das Mittel- und Hauptmotiv wiederholt, gehört noch zu dem ältern Füllungssystem, der Titusbogen bringt sie nicht mehr. Das Täfelchen oben dagegen erscheint auch später wieder, ich erinnere an den trajanischen Bogen von Ancona². Die Verbindung der Fußprofile der Säulen und die Abgrenzung einer Kapitellzone wird bleibendes Besitztum des Bogenbaus, bis ein roherer Geschmack, der seine Freude an der Auflösung des Geformten hat, die widrig empfundenen Bande sprengt³.

¹ Erst in dem Mischstil des Gallienus kommt Ähnliches in Italien wieder vor.

² Bei dieser Gelegenheit ist es lehrreich, sich von der verschiedenen Art der Einrahmung an dem früheren und an dem späteren Monument zu überzeugen. Das einfache Profil des Gavier-Rahmens läßt sich kaum mehr mit dem auf starke Schattenwirkung angelegten trajanischen vergleichen. Sein Analogon böte sich vielmehr in dem Täfelchen vom Bibulusgrabmal in Rom, was bekanntlich noch republikanischer Zeit entstammt.

³ Der Bogen von Pola zeigt das letzterwähnte Motiv ebenfalls, doch ist das Verdienst hier geringer, da es sich um gekuppelte Säulen handelt, die also einander ganz nahe gerückt sind.



DER TITUSBOGEN IN ROM

Vom Gavierbogen zum *Titusbogen* (82 n. Chr.) scheint's kein großer Weg zu sein (s. Fig. 3)¹. Legt man die beiden Toransichten nebeneinander, so ergeben sich für den ersten Anblick kaum Verschiedenheiten. Und doch hat die Architektur erst jetzt die entscheidenden Schritte gemacht. Um das Wichtigste voranzunehmen: zwischen Bogen- und Gebäkträgern ist nun die endgültige Differenzierung eingetreten. Man gibt nicht mehr zwei analoge Formen, die sich gegenseitig Konkurrenz machen: auf alle Weise vielmehr ist versucht, die Glieder für das Auge auseinanderzuhalten. Zunächst wird das Blätterkapitell den Säulen, die ein gerades Gebäk haben, vorbehalten und die Archivolte kommt auf ein Kämpfergesims zu sitzen. Das ist etwas einfaches und auch schon anderwärts vorbereitet (Rimini). Dazu kommt nun aber eine energische Schei-

¹ Rossini, tav. 31–37. – Baumeister, Abb. 1966 und 1969.

dung doppelter Art. Fürs erste wird der Fußansatz für die beiden Trägersysteme verschieden hoch genommen: die Bodenträger reichen nun bis zum Boden herab, während die Wandsäulen erst in halber Höhe davon beginnen, was durch die ihnen untergeschobene gemeinsame Bank mit erhöhter Kraft zur Wirkung kommt¹. Fürs zweite ist die Orientierung eine verschiedene: die Bogenträger machen eine Viertelswendung, sie drehen ihr Gesicht nach innen, nach dem Durchgang zu. In der Formbehandlung drückt sich das so aus, daß nur die nach innen gewendete Fläche des Trägers dekoriert wird, während die andere glatt bleibt und für den Frontanblick völlig mit der Mauer zusammenfließt.

Die Säulen – es sind Halb-, nicht mehr Dreiviertelssäulen – sind jetzt so nahe an den Torbogen herangerückt, daß sie genau den Punkt berühren, wo die Archivolte mit ihrem äußersten Ringe das Kämpfergesimse trifft. Oben, am Scheitel des Bogens, bleibt zwischen Archivolte und Gebälk ein Zwischenraum übrig: das harte Anstoßen wird vermieden, für die Verbindung sorgt die künftig nie mehr fehlende Schlußkonsole². In den Zwickeln setzen sich die schwebenden Viktorien (später auch liegende Figuren) fest – das erste italische Beispiel gibt wohl der Bogen von Pola – und zwar ist bei dieser Gelegenheit ein für allemal zu sagen, daß die Füllung des gegebenen Raumes mit der Figur um so massiger ausfällt, je später das Monument entstanden ist; der Stil des Titusbogens liebt noch das Weite und räumlich Unbeengte. Ebenso geht es mit der Füllung der Kassetten am Gewölbe: am Titusbogen, der diese Dekoration überhaupt zum erstenmal hat (in Italien), sitzt die Blume noch recht luftig in ihrem Felde; die gedrängte Üppigkeit ist ein Zeichen späterer Zeit.

Die neue Behandlung der Bogenträger hat auch für die Archivolte unmittelbare Konsequenzen: die Gewölbetonne läuft nicht gleichmäßig durch, sondern es werden nun ihre Ränder zu (innern) Archivolten ausgebildet, die in ihrer Form genau den Trägern entsprechen und auch den äußeren Archivolten gegenüber einen ähnlichen Unterschied der Flächenbehandlung aufweisen.

Von der Kassettierung des Gewölbes war eben die Rede. Unterhalb des Kämpfergesimses, und seitlich eingerahmt von den (dekorierten) Bogenträgern findet sich dann der Raum für Reliefs. Die Wand kann hier ohne Schaden ausgehöhlt werden, da es sich um Weichteile, nicht um strukturelle Glieder handelt. Brunn bezeichnet mit glücklichem Ausdruck diese Reliefs als «römisch umgebildete Metopen»³.

In den Außenfeldern bewahrt der Titusbogen spätern Denkmälern gegen-

¹ Vgl. dazu den Bogen von Susa, wo bei zweisäuliger Anlage eine ähnliche Differenzierung versucht ist (8 n. Chr.).

² Erst wieder in den Bauten des Gallienus, wo überhaupt alle Regel aufhört, greift man auch hierin zum Alten zurück und gibt Bogen ohne Konsolen.

³ Der Titusbogen gibt übrigens hiervon nicht das erste Beispiel (Claudiusbogen).

über noch eine größere Zurückhaltung. Wenn auch die Bogenzwickel und der Fries plastisch geschmückt sind und selbst die Untenflächen des vorspringenden Gebälkes nicht leer ausgingen, so ist doch bei den breiten Intercolumnienflächen das Maß der Dekoration auf das Nötigste herabgedrückt. Der konzentrierte Reichtum im Innern wirkt dadurch um so besser. Über eine türähnliche untere Flachnische¹ legt sich in halber Höhe des Feldes eine Tafel, die von einer Säule zur andern reicht. Das Ursprüngliche ist, wie bemerkt, eine Füllung dieses Raumes in vertikalem Sinn; im Gefühl, daß an einem Ort, wo sowieso eine Menge von Vertikallinien gegeben sind, die Breitlinie eher am Platze wäre, ist hier nun (wie übrigens, nach dem Münzbild, schon auf dem erwähnten Claudiusbogen) der bandartige Streif eingeschoben, ohne doch die ältere Hochform schon ganz zu verdrängen. Daß diese aber in entschiedener Rückbildung begriffen ist, lehrt die Vergleichung mit den früheren Beispielen. Sie ist sehr beträchtlich zusammengeschrumpft und hat sich die Umwandlung in eine bloße Flachform gefallen lassen müssen. Später läßt man es dann bei der Tafel allein bewenden².

Von Anfang an gibt man übrigens der Tafel eine Fortsetzung in dem Streifen, der seitlich um den Torbau herumführt, womit dann in neuer Art das Ganze und das Einzelne zusammengebunden erscheint.

Die Erhaltung der Attica setzt uns hier zum erstenmal in den Stand, die bedeutende Rolle zu beurteilen, die diesem Gliede in der Ökonomie des Ganzen zugedacht war. Immerhin möchte es nicht erlaubt sein, frühere Bogenbauten nach diesem Muster zu restaurieren; insofern die Attica offenbar allmählich erst zu dieser Größe und Bedeutung herangewachsen ist. Man vergleiche etwa die fast dürftige Attica am Bogen von Susa. Der Titusbogen selbst bezeichnet nur ein Mittelstadium; der Prozeß des Wachsens ist hier noch nicht abgeschlossen. – Die Gliederung der gewaltigen Masse geschieht nach Maßgabe der Gebälkverkröpfung: die Ecken sind ausgezogen und pfostenartig ausgebildet; in der Mitte ein vortretendes Mauerstück mit der rahmenumzogenen Inschrift in mächtigsten Buchstaben.

Über dem Ganzen ein kräftiges Gesims. Ein Giebel hätte in diesem Zusammenhang keine Stätte mehr.

Es ist möglich, daß die dadurch bewirkte Vereinfachung der Linien – außer der Bogenlinie gibt es nur Horizontalen und Vertikalen – mit ein Grund ist für die ganz einzige Wirkung des Baues im Sinne des vollkommen Geschlossenen und Einheitlichen. Derartige Wirkungen beruhen aber immer nur zum kleine-

¹ Sie versieht auf einer Seite wirklich den Dienst einer Tür.

² Wo eine *Folge* von Intercolumnien vorliegt, da hat natürlich der Tabernakel mit Giebel noch immer seinen guten Platz. Die Breitlinie kommt dann in dem Umriß des ganzen Gebäudes genügend zur Wirkung.

ren Teil auf den Linien, das eigentliche Geheimnis liegt in den Verhältnissen, in der Verwandtschaft der Proportionen, die im ganzen und in den einzelnen Teilen dem Auge sich darbieten. Bei der Unmöglichkeit hier auf diese Dinge einzugehen, will ich nur verweisen auf die interessanten Resultate, die August Thiersch im Handbuch der Architektur (herausgegeben von Durm u. A., Bd. IV. 1) darüber veröffentlicht hat.

Der Titusbogen gibt Gelegenheit auf eine Gruppe von Denkmälern zurückzugreifen, die ich bisher nur beiläufig erwähnt habe, die aber mit den italischen in nähern Zusammenhang gestellt worden sind: die südgallischen Monumente. Sie haben ihre besonderen Eigenschaften und lassen sich nicht einreihen in die italische Entwicklung; man hat aber gemeint, daß gerade die Formen eines Titusbogens ohne sie nicht erklärt werden könnten.

Was man in Südgallien dem Titusbogen vergleichen kann, ist der Bogen von S. Remy. Er steht ihm näher als der Gavierbogen von Verona. Es ist da bereits eine Differenzierung der beiden Trägersysteme versucht, nur in unentschiedener Form: die Ansatzlinien sind verschieden, doch haben die Säulen noch Einzelpostamente statt einer gemeinsamen Bank¹. Die Behandlung der Bogenträger und des Gewölbes ist bis auf die Einwärtsdrehung der Eckpfosten schon in gleicher Weise durchgeführt. Dabei geschieht die Kassettierung in der komplizierten Form von Sechsecken, während der sonst reifere Titusbogen mit Quadratkassetten sich begnügt. Die Bildung der Archivolten als Fruchtkränze ist ein ähnlich malerisch freies Motiv, was alles Italische überbietet. Eine Konsole fehlt noch. Die Füllung der Wandflächen geschieht nach altem System (durch Statuen), ohne Horizontalteilung. Dem Ganzen fehlt noch der Zusammenschluß. Die Wandsäulen haben keine Fühlung mit der Bogenöffnung, es bleibt ein recht fataler Zwischenraum, und die Zwickel, wo die Viktorien schweben, sind nach unten weit offen.

Der Bogen von S. Remy würde in der Entwicklungsgeschichte der Triumph Tore eine außerordentliche Bedeutung haben, wenn er wirklich aus dem Jahre 52 v. Chr. stammte, wie Gräf mit Berufung auf Gilles es anzunehmen geneigt ist. Er wäre dann nicht nur der älteste aller bekannten Bauten der Art, sondern bezeichnete Italien gegenüber einen so gewaltigen Vorsprung, daß man die Behauptung kaum ablehnen könnte, die italische Bogenarchitektur müsse sich an südgallischen Mustern entwickelt haben. Einstweilen sind wir aber zu dieser Annahme nicht verpflichtet. Was nämlich Gilles in seinem «*Précis des monuments triomphaux des Gaules*» zugunsten dieser Datierung vorbringt, sind Ver-

¹ Die Zeichnung bei Laborde, *Voyage pittoresque en France*, die Gräf reproduziert (Baumeister, Abb. 1987), ist fehlerhaft in einem Detail: die Gesimslinie, welche die obern Ränder der Säulensockel unter sich verbindet, darf nicht bis ans Tor herangeführt werden. Vgl. die bessere Aufnahme bei Caristie, *Monuments d'Orange*.

mutungen, denen sich unmöglich irgendwelche beweisende Kraft beimessen läßt. Wenn es sich um eine Zeitbestimmung handelt, würde ich vorschlagen, um ein reichliches halbes Jahrhundert herunterzugehen, so daß der Bogen von S. Remy nicht allzuweit entfernt bliebe von dem ihm doch sehr verwandten Bogen von Orange. Damit wäre dann die Bedeutung für Italien beträchtlich vermindert. Legt man sich aber ganz unabhängig die Frage vor, ob ein Bogen von S. Remy nötig sei, um die italische Entwicklung zu erklären, so wird man «nein» sagen müssen. Es ist an architektonischen Motiven hier nichts gegeben, was nicht auch dem Keime nach in Italien vorhanden wäre. Das Eigentümliche der südgalischen Monumente, was ihnen ihren Vorsprung verleiht, sind die Schmuckformen; gerade von diesen auffallenden Details hat man sich aber in Italien nichts angeeignet. Ohne in der Frage nach dem Zusammenhang der südgalischen und italischen Bogenbauten ein letztes Wort aussprechen zu wollen, muß ich doch sagen, daß für die These von der südgalischen Provenienz der Triumphbogen ein Beweis noch nicht vorgebracht worden ist. –

Welcher Wert der Lösung des Torproblems beigelegt wurde, die der Titusbogen bot, erhellt daraus, daß dieser Typus nun Jahrzehnte lang fast unverändert festgehalten wird. Am Bogen von *Benevent*¹ (114 n. Chr.), der eine Generation später erbaut wurde, finden sich im architektonischen Gerüste noch keine Abweichungen. Bemerkbar macht sich nur die Abneigung des späteren Geschlechts gegen ruhige Flächen. Man fühlt sich gedrängt, jedes Plätzchen mit Zierart zu beleben. Hier, wo man die Mittel hatte, gab man Reliefs. Die Gefahr aber dabei ist diese, daß das Gefühl für die Bedeutung der einzelnen Flächen im höheren architektonischen Sinn sich bald verliert. Es ist schon bedenklich, wenn an der Attica neben der vorspringenden Inschrifttafel noch tiefe Reliefs ohne Rahmen aus dem Block herausgearbeitet werden: das Auge verlangt gerade dort einen festen Grund, an den die vortretenden Teile sich anlehnen. Am Unterbau liegen die Reliefs ebenso ohne wirklichen Rahmen zwischen den runden Körpern der Halbsäulen, was zur Folge hat, daß die Säulen von der Mauer fast losgelöst erscheinen. Jedenfalls ist der später wirklich erfolgenden Loslösung mit dieser Unterhöhlung kräftig vorgearbeitet.

Der fast gleichzeitig mit dem Bogen von Benevent entstandene Bogen von *Ancona*² (115 n. Chr.) ist ein Bau, bei dem gespart wurde, und von so schmalen Verhältnissen, daß er auch deswegen eine Sonderstellung einnimmt. Das äußere System ist noch immer das gleiche wie beim Titusbogen, dagegen bedingt die Schmalheit der Interkolumnien eine andere Füllung: zwei Tafeln teilen die hohen Flächen in drei (annähernd quadratische) Felder, wovon die zwei oberen mit Bronzefestons dekoriert zu denken sind (s. Fig. 4). Deutlich kommt

¹ Rossini, tav. 38–43. – Baumeister, Taf. LXXXI. 9.

² Rossini, tav. 44–46. – Baumeister, Abb. 1982.



DER BOGEN VON ANCONA

auch hier das Verlangen nach eindringlicherer und bewegterer Wirkung der Formen zum Ausdruck. Des stärkeren Schattenschlages wegen haben die eben erwähnten Tafeln eine weit vorkragende Verdachung und einen reich profilierten Rahmen bekommen. Die Eckpfosten an der Attica, die Säulenplinthen sind in gleicher Weise mit Rahmenprofilen umzogen und aus der gemeinsamen Bank treten die Säulen nochmals mit eigenen Sockeln hervor: die ruhige Fläche schien zu einförmig.

Die wichtigste Neuerung beim Bogen von Ancona bezieht sich aber auf die Gestaltung des Durchgangs. Zum erstenmal fehlen besonders ausgebildete Träger an den Ecken. Das (unkassettierte) Tonnengewölbe sitzt auf dem glatt durchgehenden Kämpfergesimse, und die Wand steigt ohne Sockelprofil aus dem Boden empor. Selbstverständlich fehlen auch die inneren Archivolten. Wie weit all dies hier eine Folge war der geringen Tiefe des Bogens, wie weit eine Folge der einmal festgehaltenen Einfachheit, läßt sich nicht ent-

scheiden; sicher ist, daß von nun an auch reiche und tiefe Torbauten die Bogenträger (und die inneren Archivolten) weglassen zugunsten einer mehr massigen Wirkung¹.

So zunächst am (abgebrochenen) Bogen von *Marc Aurel* in Rom² (c. 165 n. Chr.), der deswegen also noch kein Recht hätte, in der Reihe der stilgeschichtlich wichtigen Monumente zu erscheinen. Seine Legitimation liegt vor allem in dem Motiv der Freisäulen. Wenn Gräf den Bogen von Timgad in Afrika als früheres Beispiel aufführt, so muß das Bedenken wachrufen. Der Bogen von Timgad wird auf das Zeugnis einer Inschrift hin, die «in der Nähe» gefunden wurde, als trajanischer Bau aufgefaßt: die Formen weisen aber samt und sonders auf spätere Zeit. Gerade das Motiv der Freisäulen findet sich hier in einer schon entwickelteren Form als am Marc-Aurel-Bogen, mit entgegennenden Pilastern, nämlich im Rücken der Säulen, wie solche an dem römischen Beispiel noch fehlen.

Die Einführung freier Säulen brachte den Zwang mit sich, die äußern Säulen von den Ecken abzurücken, während bisher die eingebundenen Träger den massiven Unterbau gerade an den Ecken gefaßt hatten.

Die freie Säule, an jenen Platz gesetzt, würde schwach und zerbrechlich aussehen: sie verlangt eine durchgehende Rückwand. Diese Anordnung wird natürlich auch maßgebend für die Eckpfosten der Attica und bald bemächtigt sich die Baukunst in weitem Umfang des Motivs, indem ihr die dadurch erreichte massige Wirkung zusagt. Es ist ein Fehler, wenn Durm³ schon den Titusbogen so restauriert, daß die Ecken unbekleidet bleiben. Er ließ sich wohl durch ältere Bilder dazu verleiten, etwa durch die Tafel in der Sammlung von Triumphbogen des Bellorius, der freilich aus dem Geschmack seiner Zeit heraus diese Ecklösung für die passendste halten mußte. Die feste Einfassung ist aber überall eine Eigenschaft des strengen und hohen Stils.

Die Sucht nach Abwechslung führte auch im Gebälk zu einer wichtigen neuen Form. Ich meine nicht die bauchige Bildung des Frieses, sondern die neue Art der Verkröpfung. Es ist die direkte Umkehrung des bisher Üblichen. Anstatt daß über dem eigentlichen Tor das Gebälk vortritt, über den Seitenflächen dagegen zurückweicht, bleibt es nun über der Mitte flach in der Wand, um dann, zu beiden Seiten vortretend, die Säulenpaare unter sich zu verbinden. Ich möchte für diese Anordnung das Beispiel von Pola als Vorstufe nicht geltend machen, da es sich dort lediglich um eine Eckverkröpfung über gekup-

¹ Die ähnliche Anordnung an dem sonst frühen Bogen von *Fano* (9 n. Chr.) möchte doch wohl von einer späteren Restauration herkommen. Schon die Form des Architravs und das Vorkommen einer Konsole wären in jener Zeit wunderbar.

² Rossini, tav. 47-49.

³ Baukunst der Etrusker und Römer.

pelten Säulen handelt. Beim Marc-Aurel-Bogen nimmt sich der Architekt eine ganz andere Freiheit, und die spätern haben sich diese Freiheit auch gerne zu nutze gemacht.

Wo mit einer Umkehrung der Formen nichts zu machen war, probierte man es mit einer Vervielfachung. So ist die Behandlung des Sockels besonders lehrreich. Was Ancona hier gefunden hatte (das Vorspringen der Säulenpostamente aus der gemeinsamen Bank), wird übernommen, dazu aber nochmals eine Bank angeordnet, ohne daß man an der Reduplikation, an der Wiederholung des gleichen Anstoß genommen hätte.

Endlich ist auch in der Art und Weise, wie die Säulenzwischenflächen gefüllt sind, ein neuer Geist bemerkbar. Man dekoriert jetzt so, daß ein entschiedener Akzent nach oben fällt: eine einzige Relieftafel, nicht etwa in der Mitte, sondern stark hinauf verschoben. Die Kapitellzonen scheinen dabei nicht geschont worden zu sein¹.

An den Marc-Aurel-Bogen schließt sich in einem Abstand von etwa vierzig Jahren der *Septimius-Severus-Bogen*² (vom Jahre 203 n. Chr.). Als Dreitorbau fällt er aus dem Zusammenhang unserer Betrachtung heraus. Wir haben aber kein Monument des eintorigen, viersäuligen Systems in Italien, an dem sich die wichtige Wandlung der Architektur ins Malerische veranschaulichen ließe, die mit dem 3. Jahrhundert sich vollzogen hat³. Ich möchte nicht sagen, das System sei fallen gelassen worden; die Tatsache aber läßt sich nicht leugnen, daß es für die höchsten Zwecke nicht mehr genügt. Wenn Titus jetzt triumphiert hätte, würde ihm wahrscheinlich ein dreitoriger Bogen gesetzt worden sein.

Die drei Tore des Septimius-Severus-Bogens (großes Mitteltor, kleinere Seitentore) werden eingefäßt von vier mächtigen freistehenden Säulen, die sich einzeln im Gebälk verkröpfen. Ohne Rücksicht auf die damit gegebene Gliederung lagert sich über dem Bau eine Attica als ungeheurer, ungeteilter Block, an dem die Inschriftzeilen von einem Ende zum andern ununterbrochen fort-

¹ Rossinis Zeichnung ist darin unzuverlässig. Sie steht im Widerspruch mit den von ihm selbst publizierten Aufnahmen der Chigiana in Rom, die zur Zeit der Demolierung des Bogens gemacht wurden. Auch in anderen Punkten ist seine Reproduktion unhaltbar. Die Säulenbank ist falsch gezeichnet. Die Säulen waren jedenfalls kannelliert. Die Attica muß höher angenommen werden.

² Rossini, tav. 50-59. – Baumeister, Abb. 1985.

³ Der Bogen der Argentarii am Foro boario von 204 ist nicht nur seiner Kleinheit wegen ein Ausnahmebau; was ihn für uns ganz unbrauchbar macht, ist das Fehlen eines wirklichen Bogens. Es ist ein Tor mit *gerader* (Gebälk-)Deckung, ohne Attica. Lehrreich ist freilich auch hier manches, vor allem die Behandlung des Gebälks mit den zwei *übereinander* liegenden Tafeln, die Fries und Architrav völlig zudecken. Vergleiche damit das bescheidene Täfelchen, welches am Bogen von Pola in den Fries (*nur* in den Fries) eingelassen ist.



DER BOGEN DES SEPTIMIUS SEVERUS IN ROM

laufen. Eine unerhörte Brutalität für den Geschmack, der an den Werken des vorigen Jahrhunderts sich gebildet¹!

Die Säulen sind von der entwickelten Art, auf die schon hingewiesen wurde: sie werden begleitet von entsprechenden Pilastern an der Rückwand, wie sie dem Marc-Aurel-Bogen noch fehlten².

¹ Die Attica mit der durchlaufenden Inschrift war jedenfalls überschritten von Statuen auf den Gebälkkörpern. Es ist das eine Freiheit, die wohl in der Konsequenz des malerischen Stils liegt.

² Eine noch mehr ins Detail gehende Untersuchung hätte hier auszuführen, wie diese Pilaster auf die Gestaltung der Kämpferabschlüsse zurückwirken. Da das (stark vorspringende) Kämpfergesims nicht mehr an eine Wandsäule anschneiden kann, sondern mit einer Flachform, dem Pilaster, zusammen-

Ihre Plinthen stehen auf sehr hohen Postamenten, denen nochmals eine dreifach abgestufte Basis untergeschoben ist, eine charakteristische Vervielfachung der Formen. Dabei haben die Postamente schon figürliche Reliefs bekommen!

Was nun aber den Bogen eigentlich reich macht, sind nicht die vortretenden Säulen mit ihren Rückpilastern, auch nicht die alles überspinnenden Reliefs, sondern die Bogen, deren es im ganzen fünf, in drei verschiedenen Größen gibt. Nicht zufrieden nämlich mit den drei geraden Durchgängen, bricht man auch im Innern durch die mittleren Pfeiler Querdurchgänge, an sich eine ganz sinnlose Einrichtung, nur zu erklären aus der Absicht, auch noch Bogen einer dritten Ordnung zu bekommen. Man rechnet mit der malerischen Wirkung der halbseitlichen Ansicht, wo die verschieden orientierten Bogen und Gewölbe in der Tat ein reizvolles Bild abgeben. Man verspricht sich einen weiteren Effekt von dem Kontrast beim Zusammentreffen von Formen, die den verschiedenen Größensystemen angehören: die Säulen außen sind so groß, daß die Nebentore (zweiter Ordnung) mit ihrem Kämpfergesimse nicht weit über die Postamente hinaufreichen und die Bogen dritter Ordnung darunter zurückbleiben. Um das recht anschaulich zu machen, wird das Kämpfergesimse dieser kleinsten (an sich aber immer noch recht großen) Querbogen auch an der Fassade mauer fortgeführt, wo es dann dem Postament der Säule an einem ganz willkürlichen Punkt in die Flanke schneidet, eine Rohheit, wie man sie selbst am Constantinsbogen mit seinem zum Teil barbarischen Detail nicht wieder trifft.

Die Dissonanz scheint zum Prinzip gemacht. Man fasse den schmalen Reliefstreifen ins Auge, der sich oberhalb der Nebentore hinzieht: er ist ein Überrest jener Form, die schon der Titusbogen in den Nebefeldern zeigt; man erwartet nun dieses Band um die Außenseiten herumgeführt zu finden; dem ist absichtlich ausgewichen, und dem Beschauer wird das dissonierende Aufeinandertreffen der beiden (ursprünglich zusammenhängenden) Formen nicht erspart.

Die Kapitellzonen sind völlig negiert. Ein quadratisches (wüstes) Relief greift bis an den Rand des Gebälkes hinauf. Recht um die Gewalttat dieses Übergreifens zum Bewußtsein zu bringen, werden aber die Ansatzlinien der Kapitelle nach einer Seite (nach den Gebäudeecken hin) fortgeführt.

Dabei ist nun freilich etwas zu bedenken. Man darf diese Dissonanzen nicht beurteilen nach dem Eindruck, den sie auf dem Papier im geometrischen Aufriß machen. In Wirklichkeit werden sie übertönt von den großen Licht- und Schattenmassen, nach denen das ganze Bauwerk sich gliedert. Jene Formlosig-

trifft, so muß man auf eine vermittelnde Lösung denken. Der Constantinsbogen setzt sich zwar darüber hinweg, am Septimius-Severus-Bogen ist dagegen eine Lösung versucht. Man bemerke, wie im Zusammenhang damit das exakte Anschließen der Archivolt an den Pilaster unmöglich wird und wie dann sofort diese breitere Formation auch da aufgenommen wird, wo eine Nötigung nicht vorlag.

keiten unterhalten nur eine kleine Bewegung und Unruhe, solange das Auge im Einzelnen sich zurechtfinden will, das große Wort wird hier aber überhaupt nicht von den Formen, sondern von den Massen gesprochen¹. Und in der Massenverteilung liegt der Wert dieses wilden Bogens. Es ist hier eine Rechnung im Großen gehalten worden, und der Eindruck des Ganzen wird trotz der Verwerflichkeit der Einzelbildungen immer ein starker und zwingender sein. Den besten Vergleich bietet der Bogen von Orange, ein Bau, dem aller Detailreichtum und alle Vortrefflichkeit der Arbeit zu keiner ähnlichen Wirkung verhelfen: die unentschiedene Haltung der drei Bogen – es ist keine Koordination und keine rechte Subordination – ist für sich allein Grund genug, einen durchschlagenden Effekt unmöglich zu machen.

Noch eines. Wo der Septimiusbogen so sehr mit dem Ganzen rechnet, müssen wir annehmen, daß das Fehlen der plastischen Krönungsglieder hier eine empfindlichere Verstümmelung des Bauwerkes bedingte, als es sonst der Fall ist. Es läßt sich leicht denken, daß die Statuen dort oben nochmals auf die Säulengliederung zurückgegriffen haben und daß damit die verletzendste Dissonanz doch zur Auflösung kam.

Wir sind am Ende. Der italische Triumphbogenbau hat hier seine Bahn ausgelaufen. Wenigstens bricht die einheitliche Entwicklung jetzt ab. Es ist auffallend, wie weit schon die Bogen des Gallienus, die sechzig Jahre später entstanden, von der Tradition abweichen. Offenbar haben hier Einflüsse von außen die Oberhand gewonnen. Es erscheint ein Mischstil, dem man nur noch ein geringes Interesse schenken kann. Alte, in Italien längst beiseitegeworfene Motive werden wieder aufgenommen und verbinden sich mit allerhand sinnlosen Formkombinationen, denen auch die einzige Rechtfertigung fehlt, die es in diesem Falle gibt: die zwingende malerische Wirkung des Ganzen. Man sucht das Große in der Multiplikation des Kleinen, und es ist fast ein Wunder zu nennen, daß Constantin noch den Mann fand, der ihm – nach alten Mustern – ein Tor zusammensetzte, das zwar nicht die «Krone» der italischen Triumphbogen bildet, aber doch mit Würde die Reihe abschließt.

Die Triumphbogen bilden natürlich nur einen kleinen Teil der römischen Bauleistungen; man darf aber vom Teil aufs Ganze schließen und die Perioden, die wir hier absteckten, werden auch gelten für die Gesamtentwicklung der römischen Architektur. Und wenn es wertvoll sein muß, auf diesem Gebiet, das noch so wenig gegliedert ist, bestimmtere Abteilungen zu gewinnen, so ist

¹ Alle Formen werden jetzt mehr und mehr summarisch behandelt; der Architrav zum Beispiel hat nur noch zwei Glieder statt drei. In gleicher Weise sucht man für die Profile große, zusammenfassende, fließende Linien zu gewinnen. Man vergleiche die Postamentprofilierungen hier mit den entsprechenden Formen am Titusbogen.

der Gewinn ein doppelter, wenn zur Gegenprobe eine Parallelentwicklung in neueren Zeiten sich nachweisen läßt. Doch wozu das erst nachweisen? Wer die Renaissance auch nur oberflächlich kennt, dem müssen bei unserer Darlegung auf Schritt und Tritt die verwandten Erscheinungen in den Sinn gekommen sein. Kann man den Bogen von Aosta analysieren, ohne an Brunelleschi erinnert zu werden? Die altertümlichen Motive, die wir hier aufwiesen, finden sie sich nicht alle wieder in den Erstlingsbauten der Renaissance? Die Archivolte zum Beispiel, die nicht völlig zur Erscheinung kommt, sondern von Pilastern an ihren Enden überschritten wird, ist an der Capella Pazzi und weiterhin noch oft wiederzusehen. Für die Zwergpilaster liefert ebenfalls das Quattrocento seine Gegenbeispiele. Die ungleiche Bildung der Archivoltenringe (der äußerste besonders dekoriert) ist hüben und drüben ein Symptom der Frühzeit. Die Verlegenheit mit dem Aufsitzen der Archivolte auf einem Blätterkapitell wurde im 15. Jahrhundert so gut wie im 1. Jahrhundert empfunden, man schwankte und kam schließlich genau auf dieselben Lösungen. Nicht anders geht es mit der Behandlung der Bogenträger. Die Aufgabe, ein breites Mittelfeld mit schmälern Seitenfeldern harmonisch in den Proportionen zusammenzustimmen, wurde in neuerer Zeit erst von Bramante gelöst («rhythmische Travée» an der Cancelleria), wie im Altertum erst der klassische Stil des Titusbogens das Vollkommene zu geben weiß. Die Füllung von Kassetten und anderen eingerahmten Flächen macht dieselbe Wandlung durch: die Felder erscheinen anfangs eher zu leer, nachher gibt man das Überquellende. Eine verwandte Erscheinung ist die Vermehrung der zu tragenden Last (Größerwerden der Attica). Was endlich die andern Zeichen eines der Reife und Überreife verfallenen Geschmacks betrifft: die Reduplikation der Formen, ihre Steigerung, die Umbildung der Halbsäule zur Freisäule, die Entblößung der Gebäudeecken zugunsten eines massigen Eindruckes usw., so sind das Dinge, für deren Vorkommen in der Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts ein Nachweis ebenfalls unnötig ist. Bemerkt sei nur noch, daß der Septimius-Severus-Bogen in seiner Profilbildung dem Stil Michelangelos entspricht – die Fußprofile sind wiederholt am Conservatorenpalast –, während der Titusbogen durchaus mit der Cancelleria zusammenstimmt.

Eine spielerische Frühzeit; eine Periode der Klassizität, in der man das locker Gefügte fester zusammenschließt, das Mannigfaltige vereinfacht, zur Größe und Gesetzmäßigkeit durchdringt; endlich eine Periode der Auflösung, wo das Geformte sich dehnt und verschiebt bis zur offenen Dissonanz, wo die Formen Sinn und Bedeutung verlieren und nur noch als Elemente in einer Rechnung nach Massen fortexistieren – ich sage, ein Auf- und Niedergang in solchem Sinn ungefähr wird bei jedem Stil der Kunstgeschichte zu beobachten sein; was den Parallelismus von römischer Antike und italienischer Renaissance lehr-

reich und interessant macht, ist, daß hier beiderseits der gleiche Formenapparat vorliegt. Ich verzichte auf eine systematische Darlegung der Sache, vielleicht aber findet sich einmal jemand, der auf allumfassender Basis die Vergleichung durchführt. Man bekäme dann auch eine volle Antwort auf die Frage, wie weit die Renaissance auf ihren verschiedenen Lebensstufen das Stilistischverwandte in der Masse antiker Bauten früheren und späteren Ursprungs *erkannt* hat.

Es ist sehr anziehend zu sehen, wie sicher im allgemeinen die Baumeister herauszuholen wußten, was ihnen gerade gemäß war; noch anziehender, wie sie da, wo sie sich vergriffen hatten, mit dem fremden Brocken zurechtzukommen versuchten.

MARÉES UND HILDEBRAND

Die diesjährige Kunstausstellung in München hatte einen eigenen Saal eingeräumt für Gemälde und Zeichnungen Hans von Marées'. Den meisten Besuchern wird der Name fremd und unbekannt geklungen haben, und die Bilder selber waren eher geeignet, die Befremdung zu steigern, als sie aufzulösen. Eine ganz eigene Welt tat sich vor den Blicken auf. Da standen unter offenem Himmel nackte, lebensgroße Figuren, ruhig, anspruchslos, von wahrhaft antiker Schönheit der Bewegung und außerordentlich eindrucksvoll durch die Kraft der plastischen Erscheinung; ein paar schlanke Stämmchen gaben die Andeutung eines Hains; dazwischen hindurch sah man auf die Landschaft, die in einfachsten Linien, ein mäßigbewegtes Hügelterrain, sich ausbreitete. Nichts Stofflich-Außerordentliches, aber das Ganze so, daß man etwas ähnliches nie gesehen zu haben glaubte. Am ehesten hätte man gute pompejanische Wandbilder vergleichen mögen, und doch war die Eigenart dieser gegenwärtigen Bilder wieder so stark, daß die Erinnerung alsbald zurückwich. Was auffallend dabei war: die lauterste Schönheit war gepaart mit lächerlicher Mißbildung; die herrlichsten Bewegungen, aber die Glieder teilweise ganz verkümmert; tiefe, satte Farben im Grund, die alle Wirkung den leuchtenden Körpern zuleiteten, die Körper selbst aber in krankhafter Weise so überstrichen und wieder überstrichen, daß ganze Kissen von Farbe auf den einzelnen Teilen lagerten und die Aufmerksamkeit in widriger Weise auf sich zogen. Verweilte man länger, so konnte man freilich die Beobachtung machen, daß diese Störungen mehr und mehr verschwanden vor der eigentümlichen Wirkung, die die Figuren zu entfalten begannen; es wohnte den Bildern eine Kraft inne, die Seele zu berühren, die so groß war, daß man die Fehler vergaß. Es ist gesagt worden, es sei dann, als höre man eine schöne, stille Musik, und wer einen solchen Augenblick erlebt, dem kam wohl die Ahnung, daß hier ein Höchstes in der Kunst erstrebt worden war und sich die Mühe sicher lohne, den Absichten dieses seltenen Künstlers nachzugehen. Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, wenn nicht eine erschöpfende Charakteristik, so doch eine Andeutung der Punkte zu geben, von denen aus am leichtesten ein Zugang zu seiner Kunst gewonnen werden kann. Dabei ist vor auszuschicken, daß Voriges über Marées bereits geschrieben ist. Ein Schüler, Karl von Pidoll in Paris (jetzt in Frankfurt am Main), hat in einem kleinen Büchlein, das unter

dem Titel: «Aus der Werkstatt eines Künstlers» (1890) erschien, das Wesentliche von Marées' künstlerischer Lehrmeinung in systematischer Weise zusammengefaßt, und kurz vorher hatte Dr. Konrad Fiedler in München eine Abhandlung über den Künstler drucken lassen (1889), wie sie nur der geben konnte, der in langen Jahren freundschaftlichen Verkehrs den ganzen Menschen verstehen gelernt hatte. Herr Dr. Fiedler hat die meisten Maréesbilder in seinem Besitz vereinigt. Er hat es auch auf sich genommen, eine Publikation von Gemälden und Handzeichnungen in fünfzig großen Lichtdrucktafeln zu besorgen und allen größeren Bibliotheken und Kunstinstituten Deutschlands zukommen zu lassen, wodurch denn für das Andenken des Toten besser gesorgt ist, als durch ein Steinbild¹.

Wer war nun Marées? Warum ist er so unbekannt geblieben? Der Künstler, 1837 in Elberfeld geboren, lebte seit seinem siebenundzwanzigsten Jahre nicht mehr in Deutschland, sondern ununterbrochen in Rom. Ausstellungen hat er nie beschickt. Es kam überhaupt bei seinen Lebzeiten kaum ein Werk aus dem Atelier heraus. In das Atelier, wo die Erzeugnisse einer unermüdlichen Tätigkeit dicht gedrängt zusammenstanden, hatten nur wenige Personen Zutritt, und die einzige öffentliche Arbeit, die Fresken im Bibliotheksaal der Zoologischen Station in Neapel, war selbstverständlich auch nicht geeignet, den Namen Marées in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Als daher im Sommer 1887 Marées, fünfzigjährig, starb, begrub man einen der Welt fast Unbekannten. Er selbst hatte ein solches Ende nicht erwartet. Er gehörte ganz und gar nicht zu denen, die in die Einsamkeit sich zurückziehen und nur sich selbst genugtun wollen. Er hatte die Absicht, zu wirken, nicht nur die Freunde zu befriedigen, sondern die Stumpfen und Gleichgültigen an allen Orten aufzurütteln. Wenn er nicht öffentlich ausstellte, so war das allein begründet in seiner Überzeugung, daß er sich nicht oder doch nicht so zeigen könne, wie seine künstlerischen Absichten es verlangten. Daneben aber war es ihm Bedürfnis, einzelnen seine Meinungen mitzuteilen, ihnen etwas zu sein, indem er sie an seiner Entwicklung teilnehmen ließ. So hat er auf jüngere Künstler, Bildhauer und Maler, in bedeutsamer Weise eingewirkt.

Was Marées gewesen ist, hat er in langer Arbeit selbst aus sich gemacht. Beim Beginn seiner Studien hatte er sich zuerst nach Berlin gewandt, dann kam er für acht Jahre nach München, 1864 erfolgte die Übersiedelung nach Rom. Diese Reise ist das wichtigste äußere Ereignis in seinem Leben. Seine ganze Kunst ist bedingt von dem italienischen Boden, Hier erst begann der «Läuterungsprozeß», der ihn zu der einfachen, natürlichen Gesinnung zurückgelangen ließ, welche er für das wesentlichste Besitztum eines Künstlers hielt. Er selbst würde nur etwa die letzten zehn Jahre seines Lebens als Jahre annähernder

¹ Weder Pidolls Broschüre noch Fiedlers Publikationen sind dem Buchhandel übergeben worden.

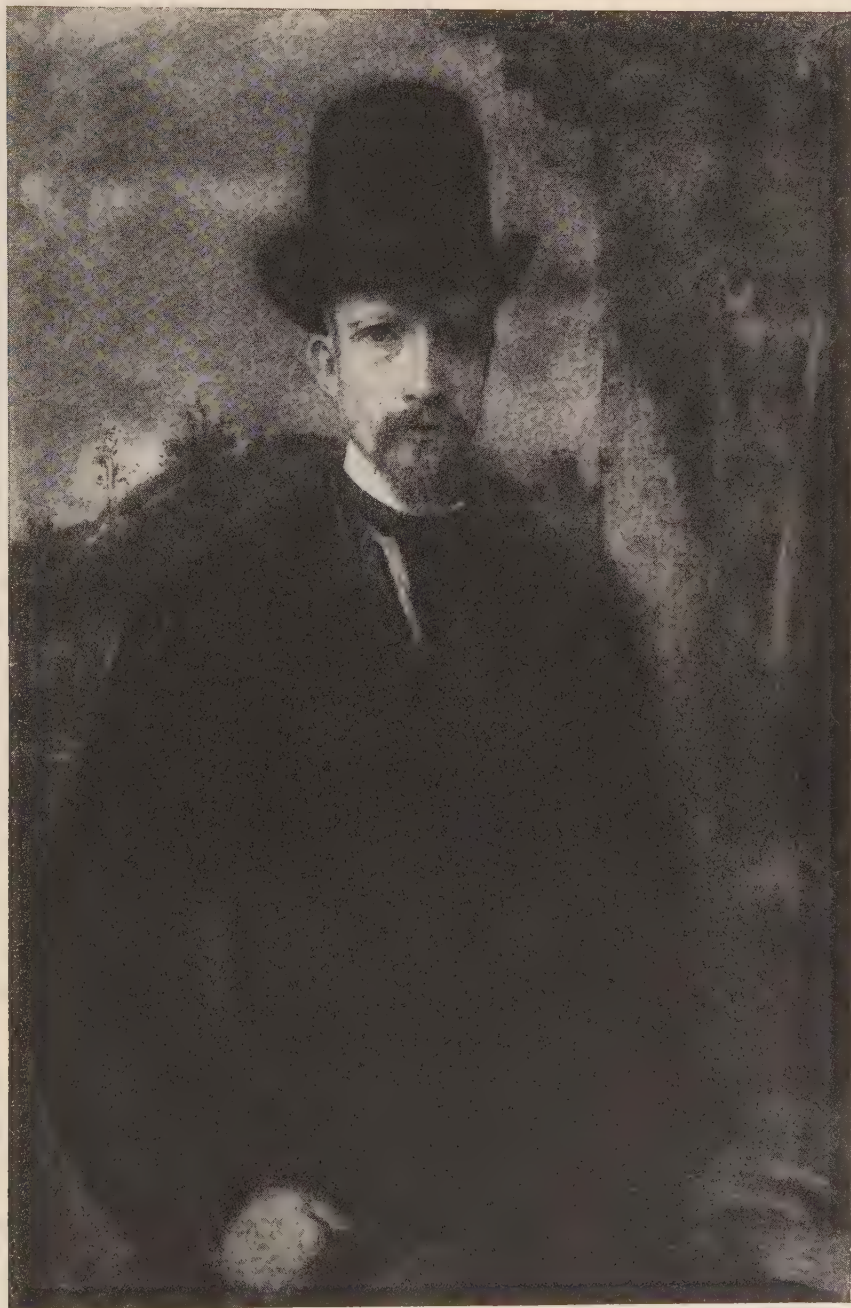


Photo Spreng

HANS VON MARÉES. SELBSTBILDNIS (GEGEN 1874)

Reife aufgefaßt haben. Bilder dieser Periode bilden die Hauptmasse in der Münchener Ausstellung wie in der Fiedlerschen Lichtdruckmappe (zu den früheren gehört hier einzig das Porträt des Bildhauers Adolf Hildebrand sowie das Doppelbildnis, den Maler selbst mit Franz von Lenbach darstellend); nach Maßgabe dieser Werke soll auch unsere Beurteilung Marées' unternommen werden.

Marées Bilder bieten kein gegenständliches Interesse. Er empfand es als eine sonderbare Zumutung, daß der Künstler durch den Stoff seiner Darstellung die Teilnahme des Beschauers zu gewinnen suchen müsse. Wohl hatte er früher auch einmal «Schills Tod» zu malen unternommen; später stand er von derartigen Versuchen völlig ab. Wie die Dinge heutzutage stehen, erkannte er eine große Gefahr darin für den Künstler wie für den Beschauer. Wo die Aufmerksamkeit durch den Gegenstand in Anspruch genommen wird, da gewöhnt man sich, als Wesen und Inhalt des Bildes etwas zu nehmen, was an sich ganz außerhalb der Kunst liegt. Die Nebensache wird zur Hauptsache, und der Unterschied zwischen bloßer Illustration und einem Kunstwerk schwindet. Für diejenigen Ausstellungsbesucher, die nach Maßgabe der interessanten Unterschriften für Bilder sich zu erwärmen pflegen, ist bei Marées schlecht gesorgt, und selbst da, wo die Bezeichnung einmal eine «Geschichte» zu versprechen scheint, wie beim «Raub der Helena», erwartet den Neugierigen eine Enttäuschung. Marées vermeidet es absichtlich, stärkere geistige Beziehungen zwischen seinen Figuren zu schaffen): es ist nichts anderes als eine sitzende Frau und vor ihr ein Mann mit seinem Roß, was er mit «Raub der Helena» benannt. Er scheint der Ansicht gewesen zu sein, daß bei Darstellung nackter Figuren Gemütsbewegungen nicht zum Ausdruck gebracht werden sollten. Seine Menschen haben fast alle nur ein physisches Dasein. Das künstlerische Interesse befriedigt sich vollkommen bei den Motiven des einfachen ruhigen Stehens oder Sitzens oder irgendeiner mäßigen Bewegung. Mehrfach wiederholt sich das Motiv des Orangenlesens: ein Jüngling greift nach der Frucht empor, ein Greis bückt sich nach einer herabgefallenen, ein Kind sucht die fortrollende aufzuhalten. Hie und da wird auch das Roß, «der homerische Begleiter des Mannes», in den Kreis der Darstellung aufgenommen: der nackte Ephebe reitet sein Pferd in der Schule, der gewappnete Feldherr kommt auf prächtigem Kriegsroß einhergaloppiert, mit langem Speer bezwingt ein dritter den kriechenden Drachen. In diesem Fall führt dann das Bild den Namen: Sankt Georg. Sonst könnten so ziemlich alle den gleichen Titel haben: Goldenes Zeitalter oder etwas ähnliches. In späteren Jahren, als Marées ganz seine eigene Welt gefunden hatte und jede bestimmte Beziehung zum antik-mythologischen oder mittelalterlich-legendarischen Gestaltenkreis ablehnte, bezeichnete er seine Schöpfungen gern als «Hesperidenbilder». Die drei im lichten Hain nebeneinander stehenden nackten Mädchen heißen bei ihm Hesperiden.



HANS VON MARÉES, DIE HESPERIDEN

In Bildern der Art glaubte Marées geleistet zu haben, was er an erster Stelle als Aufgabe des Künstlers faßte: die Freude und den Genuß am Bestehenden den Mitlebenden zu erleichtern. Dem Künstler soll von Kindheit auf alles in die Augen Fallende «in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Uner-schöpfliches» sich darstellen. Die alles übertreffende Freude an den vollkom-menen Gestaltungen der Natur macht sein eigentliches Wesen aus. Er öffnet den Menschen die Augen, damit sie die Schönheit rings herum sehen lernen, und ein jeder gewinnt nach seiner Individualität der Natur neue Werte ab.

Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt und dem Wohllaut ihrer natürlichen Bewegungen, verzichtet Marées auf die Darstellung dessen, was das Interesse des Tages verlangte. Ausgangspunkt für alle künstlerische Produktion ist ihm die Freude gewesen am Bildnerisch-Schönen. Dabei leitete ihn sein Sinn durchaus auf das Normale und Allgemeine. Sowohl in der Bil-dung seiner Figuren wie in ihrer Bewegung vermied er das Besondere, den Aus-nahmefall. Es hat das bei ihm einen tieferen Zusammenhang. Marées hat von früh an sich frei zu machen gesucht von der Einzelbeobachtung, von dem ein-maligen Erlebnis. Er nahm wohl alles auf, was seine Augen erreichen konnten, und seine Freunde staunten oft, wie das lebhafteste Gespräch ihn von der fort-

gesetzten scharfen Beobachtung nicht abhielt, aber diese Eindrücke wurden nie unmittelbar künstlerisch verwertet, sondern blieben bei der Masse der inneren Vorstellungen, wo sie zu typischen Gestaltungen reifen sollten.

Es ist ein plastischer Geist, der in Marées' Bildern waltet. Sein Absehen ist immer auf die feste Form gerichtet. Lichteffekte findet man nie bei ihm. Licht und Schatten dient nur dazu, die Lage des Körpers und den Zusammenhang der Teile klarzumachen, nicht aber, um durch ein unabhängiges Spiel einen Reiz für sich auszuüben. Alles Vorübergehende, Zufällige, Unfaßbare war ihm widerwärtig. (So verachtete er zum Beispiel das Verfahren der alten und neuen Maler, die durch das Korn und den Faden der Leinwand eine – mehr zufällige – Wirkung im malerischen Sinne hervorbringen.) Die Vorbereitungen zu den Bildern waren nie malerischer, sondern rein zeichnerischer Art. Marées war ein eminenter Zeichner und verfügte in seinen letzten Jahren über eine erstaunliche Formenkenntnis. Die organische Form in aller Deutlichkeit zur Darstellung zu bringen, war ihm Gewissenssache.

Man hat etwas Archaisches in seinen Bildern gefunden: es kommt vor, daß Figuren am Boden sitzen, die Beine parallel zum Rahmen, Oberkörper und Unterkörper genau im rechten Winkel zu einander. Und doch soll das keine Nachahmung altertümlichen Stils sein; was er erstrebt, ist bloß die möglichst einfache Erscheinung zugunsten der Klarheit und einer nachdrücklichen Wirkung der Hauptlinien. Die entscheidenden Formen und Richtungen sollen auf den ersten Blick leicht und sicher gefaßt werden können. Starke Wendungen und Verkürzungen sind vermieden. Marées zeichnete ein Pferd mit Vorliebe in ganzer Seitenansicht, weil dies die deutlichste Vorstellung gebe. Dabei wies er wohl auch auf das Beispiel der Kinder, die bei ihren Versuchen, die Dinge der Welt nachzubilden, genau so verfahren. «Und Kinder sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden.» So kommen denn auch nur selten bedeutende Überschneidungen vor. Auf alle Reizmittel einer malerischen Anordnung ist mit vollstem Bewußtsein verzichtet. Die Pläne folgen sich in parallelen Lagen. Der Hintergrund soll die Phantasie nie ins Unergründliche abziehen; er wird in den einfachsten Formen gehalten: ein paar Baumstämmchen, ein Wasserlauf, die Linienzüge eines Hügelbodens sind gewöhnlich alles. Und doch ist er immer von großem Reiz und im Bilde unentbehrlich. Marées pflegte zu sagen, nichts sei schwerer als ein guter Hintergrund. Die Landschaft spielt nur eine begleitende Rolle, aber gerade in der Art, wie diese begleitenden Linien geführt und zu den Hauptlinien der Körper gestimmt sind, entwickelt der Künstler eine ganz einzige Feinheit. Daneben ist im Hintergrund noch eine zweite Absicht verfolgt: er soll die Raumillusion vervollständigen helfen. Daß eine kräftige Raumillusion zustande komme, war eine Grundforderung, die Marées an seine Bilder stellte. Mit andauernder Sorgfalt studierte er die Mittel, die geeignet

sind, in diesem Sinne auf die Phantasie zu wirken. Seine Figuren sind nicht nur schöne Silhouetten auf einer Fläche, es sind Körper im Raum, die Komposition beschränkt sich nicht auf ein Abwägen von Linien gegeneinander, sondern verlangt harmonische Massenverteilung und ein rhythmisches Spiel der Bewegungsrichtungen nach drei Dimensionen. Hier leistet Marées sein Höchstes, und hier liegt der Grund, warum seine Bilder trotz der einfachen Linien, trotz der mäßigen Aktion, trotz dem Mangel jener zitternden, wogenden, springenden Bewegung, die man als Reichtum im malerischen Sinn zu bezeichnen pflegt, einen festlich-vollen Eindruck machen. Er ist sparsam in den Mitteln, aber alles wirkt bei ihm mit höchster Kraft; nicht weil es sich vordrängt, sondern weil es am richtigen Platz sitzt. In der guten Komposition vollzieht sich das Wunder, daß plötzlich alles Beziehung zu einander gewinnt, alles zusammenschießt, die zerstreuten Teile zu einem Ganzen sich fügen, in dem einheitliches, gleichmäßiges Leben pulsiert. Ohne dieses Zusammenschießen, ohne das unsichtbare Spiel der Beziehungen, die von Teil zu Teil gehen, wirkt die bunteste Versammlung im Bilde leer und arm. Marées war hier unermüdlich im Umwerfen und Neugestalten, bis er sich der abgeklärten Form versichert hatte. Einzelne Bilder, wie zum Beispiel die Hesperiden, suchen dafür in dieser Beziehung weit und breit ihresgleichen. Der Eindruck, den man vor modernen Gemälden so oft hat, daß alles ebenso gut auch anders sein könne, fehlt hier. Die Komposition atmet Notwendigkeit.

Marées hatte eine hohe Vorstellung von seiner Kunst. Er glaubte eigentlich in der Wandmalerei allein sich vollkommen und würdig offenbaren zu können. Schon die Garantie der Dauer war ihm bei der festen Mauerfläche erwünscht. Dann aber konnte er hier auch am ehesten seine auf das Allgemeine und Bleibende gerichtete Kunst vor allen Einsprüchen gesichert glauben. Der Ernst des monumentalen Stils war ihm Bedürfnis. Die Erscheinungen zu typischer Gestalt zu läutern, die Ordnung der Körper im Raum bis zum Eindruck der Notwendigkeit zu klären, schien ihm das erste Ziel der künstlerischen Arbeit. Und wenn er auf Wandmalerei als wünschenswerteste Aufgabe hindrängte, so war dabei mitbestimmend das Verlangen, sein Bild auch in einen unveränderlichen und gesetzlichen Zusammenhang aufgenommen zu wissen. Bilder können nicht beliebig da und dort aufgestellt werden; sie verlangen eine Umgebung, die mit ihnen harmoniert oder vielmehr, der vorhandene Raum gibt erst das Gesetz für die malerische Komposition.

Die Gelegenheit, eine wirkliche Wandmalerei auszuführen, ist Marées im Jahre 1873 geworden, als er in der zoologischen Station zu Neapel einen Saal mit Fresken ausschmücken sollte. Die Arbeit wurde damals rasch und glücklich erledigt, doch bedauerte Marées später, daß er den Auftrag nicht in reiferen Jahren bekommen habe. Als er sich der Aufgabe ganz gewachsen glaubte, kam

eine ähnliche Gelegenheit – trotz allem Hoffen und Harren – nicht mehr. Einen Ersatz suchte der Künstler mehrmals in Kompositionen, die zusammengestellt und mit einigen architektonischen Gliedern verbunden werden sollten. Die «Werbung» wie die «Hesperiden» sind so das Mittelstück eines Ganzen, das durch zwei Seitentafeln und einen Sockel vervollständigt wäre. Das Schlußblatt der Fiedlerschen Mappe bietet eine anschauliche Vorstellung davon, und ich muß darauf um so mehr verweisen, als die Seitenbilder erst das Mittelbild ins richtige Licht setzen: die vielen Vertikalen erhalten dort – in sitzenden und gebückten Gestalten – ihr Gleichgewicht und ihre Ausgleichung.

Marées' Bilder waren immer völlig fertiggestellt, bevor er an die malerische Ausführung auf der Bildtafel ging; hier aber konnte er zu einem befriedigenden Abschluß niemals gelangen. Er stellte Forderungen, denen er mit seinen Mitteln nicht gerecht zu werden vermochte. Mit einer fast leidenschaftlichen Empfindung für die plastische Erscheinung begabt, verlangte er auch vom Bilde eine Wirkung, die bis zur völligen Illusion gehen sollte. Anstatt bei einem gewissen Punkte innezuhalten, überarbeitete er nun das Bild immer von neuem, solange, bis es verdorben war. Er hatte sich ein eigenes Malverfahren, in Tempera, angeeignet; Ölfirnisfarbe haßte er und gab ihr schuld an aller Unklarheit in der Malerei. Und doch glaubte er wieder ihrer Beihilfe sich nicht entschlagen zu können, wenn er seinen Figuren die Kraft der Erscheinung verleihen wollte, die ihm vorschwebte. Ratschlägen war er taub, und so mußten seine Freunde das traurige Schauspiel mit ansehen, wie die herrlichsten Schöpfungen, eine nach der anderen, rettungslos dem Verderben anheimfielen.

Wer etwa dem Künstler einen Vorwurf machte, daß seine Bilder nie zum Abschluß kämen, dem antwortete er mit dem Paradoxon, die «fertigen» Bilder der anderen Maler seien überhaupt noch nicht angefangen. Was er damit meinte, ist nicht schwer einzusehen.

Marées fing in der Kunst immer an mit den elementaren Verhältnissen. Sich abzugeben mit dem Ausdruck einer Gemütsstimmung, mit der geistigen Formung eines historischen Vorgangs und dergleichen, hielt er für verlorene Mühe, so lange man mit den allgemeinsten bildnerischen Grundlagen noch nicht ins reine gekommen sei. Hier gerade setzte er mit seiner Arbeit an und hier vermißte er bei anderen den nötigen Ernst. Ihm schien der Bau der Bilder das erste zu sein. Er rechnete mit Massen und Bewegungsrichtungen; mit Verhältnissen von Raum und Füllung usw., und diese primären Momente wirken bei Marées so stark, daß selbst da, wo die Körper völlig verzerrt sind, das Bild noch einen bedeutenden Eindruck macht; wo aber das ganze Schönheitsgefühl des Künstlers überhaupt zum Ausdruck kommt, da erwartet den Beschauer ein Genuß seltener Art. Ein wunderbares Wohlgefühl scheint den Bildern zu entströmen, das sich dem Menschen in allen Fasern mitteilt und ihn eine Art von Erlösung



HANS VON MARÉES, DIE WERBUNG

empfinden läßt. Marées steht hier auf einer Stufe mit den Großen der Kunst und zwar in völliger Selbständigkeit.

Es ist ein trauriges Schicksal für ihn gewesen, daß er nicht nach allen Seiten seiner Vorstellungswelt Ausdruck geben konnte, daß zwischen Wollen und Können eine Kluft immer bestehen blieb. Er litt schwer unter diesem Verhängnis. Zeiten jubelnden Selbstgefühls wechselten mit tiefster Niedergeschlagenheit, um schließlich einer Art von Resignation Platz zu machen. Ein gewisser Zusammenhang mit dem Besten, meinte er aber, und eine wenigstens große Gesinnung werde dem Verständigen aus seinen Arbeiten doch entgegentreten¹.

¹ Unterdessen hat Herr Dr. Fiedler mit seiner Marées-Galerie dem bayrischen Staate ein großartiges Geschenk gemacht. Dem Vernehmen nach sollen die Bilder in Schleißheim aufgestellt werden.

Adolf Hildebrand, der Bildhauer, hat soeben ein kleines Buch drucken lassen, in dem die Grundsätze der bildenden Kunst niedergelegt sind¹. Wenn ein Künstler über sein Schaffen Mitteilungen macht, so denkt der Laie zuvörderst an Geständnisse intimster Art; er hofft einen Blick zu tun in die Mysterien des Werdens eines Kunstwerkes, in jene geheimnisvollen Zustände der Seele, aus denen das Bild der Schönheit geboren wird. Erwartungen dieser Art werden bei Hildebrand nicht befriedigt. Es ist in seinem Buch von durchaus einfachen Dingen die Rede, von Dingen, die vielleicht mancher selbstverständlich findet. Sie waren auch einmal selbstverständlich, und der künstlerische Instinkt fand das Richtige, ohne daß es in ein Gesetz formuliert zu werden brauchte. Heutzutage aber scheint dieser Instinkt in weiten Kreisen fast völlig verloren oder verdorben zu sein. Hildebrands Schrift ist keine Streitschrift, sie läßt sich kaum auf Kritik ein; wer aber Augen hat, der muß in diesen so ruhig und einfach entwickelten Sätzen die gewaltige Verurteilung der großen Masse moderner Kunstproduktion erkennen. Es muß ihm dieselbe als ein ganz unklares Umhertasten erscheinen, ein Schaffen ins Blaue, ohne Bewußtsein davon, wo die Arbeit eigentlich einzusetzen hat.

Der Autor trägt diese Gedanken, oder besser gesagt, seine Erfahrungen, in systematischer Weise vor. Es sind nicht hingeworfene einzelne Bemerkungen, wie man sie von einem Künstler zu erwarten gewohnt ist; wir bekommen vielmehr eine zusammenhängende, in sich fest verkettete Darlegung. Das Verstehen ist dadurch bedeutend erleichtert; immerhin – es ist kein Buch zum Blättern, man muß aufmerken und von Anfang an mitgehen, sonst läuft man Gefahr, den Weg zu verlieren. Bei der Fülle des Stoffes und der großen Knappheit der Darstellung möchte ich nicht wagen, das Ganze in nochmals konzentrierterer Form hier vorzutragen; ich greife nur soviel heraus, als mir nötig scheint, um von den Absichten des Verfassers im allgemeinen eine Vorstellung zu geben.

Das Problem der Form ist für die bildende Kunst zunächst kein anderes, als den Dingen diejenige Gestaltung zu geben, die unsrer Seh- und Vorstellungsorganisation am besten entspricht. Die Natur muß augengerecht gemacht werden. Was heißt das? Jedermann gibt zu, daß das nah gesehene Körperliche für den Anblick etwas Beunruhigendes hat; man kann es nicht aufnehmen, nicht

¹ A. Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg, 1893. Kl. = 8^o 125 S.

fassen; das Auge irrt daran herum und tastet mit vielen Bewegungen die Form ab. Die Beruhigung tritt erst dann ein, wenn der Gegenstand in solcher Distanz erscheint, daß die (parallel sehenden) Augen ihn als bloßes Flächenbild empfangen. Hildebrand nennt es das «Fernbild». Das Fernbild ist der Ausgangspunkt für alle bildliche Darstellung. Die Einigung, die sich in natura durch die größere Distanz für den Blick einstellt, soll in das (malerische oder plastische) Bildwerk übergehen, so daß seine Erscheinungsweise unabhängig von der Entfernung des Beschauers dieselbe bleibt.

Nur aus dem Fernbild können wir die Wirkungswerte der Formen richtig abstrahieren, weil nur da die Erscheinungselemente gleichartig und gleichzeitig auftreten. Die meßbare Naturform, die «Daseinsform», kann vom Auge wohl abgetastet, dann aber nicht als Einheit aufgefaßt werden. Der Künstler muß sich von der Erinnerung an die Daseinsform losmachen, um sich völlig an die «Wirkungsform» des einheitlich gesehenen Ganzen hinzugeben. Die unwillkürlich gestaltende Vorstellung hält solche Eindruckswerte fest, und darin liegt ihre große Bedeutung gegenüber der direkten Wahrnehmung und dem bloßen Erinnerungsbild der Wahrnehmung. Es kommt bei dieser Gelegenheit zur Sprache, wie die Kinder ein Gesicht zeichnen mit zwei Punkten, einer senkrechten und einer wagrechten Linie. Sie geben damit, was sich der Vorstellung als Wesentliches eingepreßt hat, und bei dem gemalten oder gemeißelten Menschengesicht müssen diese kindlichen Linien ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist zum Beispiel der sogenannte griechische Gesichtstypus bei alten Statuen, die sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa, weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente fest.

Die positivistische Auffassung, welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich, als Resultat vieler Wahrnehmungen, von ihm in uns bildet, sieht das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen. Nun ist es aber ganz unmöglich, von den Vorstellungen loszukommen; sie bedingen das verstehende Sehen überhaupt. Für den Positivismus wäre konsequenterweise das Ideal dann erreicht, wenn wir wieder mit der Unerfahrenheit des neugeborenen Kindes wahrnehmen könnten. Er sucht nach einer Darstellung, welche dem ungeklärten Eindruck unsrer ersten Lebensstunden entspricht, wo die Vorstellungen erst anfangen, sich zu bilden.

Die elementarste Erfahrung, die wir der Natur gegenüber machen, ist die, von einem allseitig sich ausdehnenden Raum umschlossen zu sein. Vom Maler ist zu verlangen, daß er diese alles übertönende Raumempfindung seinem Bild als Wirkung einverleiben könne. Er soll sich darüber klar sein, was es für Kon-

stellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl erzeugen, und er wird durch Ausscheidung aller schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen, durch energische Konzentration und Zusammenfassung die zerstreute Anregung der Natur noch zu übertreffen imstande sein. Indem die einzelnen Gegenstände im Bild als Träger des Raumeindrucks sich gegenseitig bedingen, entsteht zwischen ihnen ein Zusammenhang, welcher der Gesamterscheinung den Charakter der Notwendigkeit zu verleihen vermag. (Ganz verschieden von dieser künstlerischen Raumdarstellung ist die Art, wie Panoramen eine Illusion hervorrufen wollen. Ein feinfühliges Auge wird dort immer den Widerspruch empfinden, der zwischen den Gesichtseindrücken herrscht, die auf ein Fernes hinweisen, und der Augenakkommodation, die ein Nahes bekundet. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raumeindrucks.)

Der Bildraum wird in der Weise aufgenommen, daß der Beschauer nach der Tiefe zu schreitet. Der Raum wird «von vorn nach hinten abgelesen», und bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir ihn als Einheit. Es ist Sache des Künstlers, seine Disposition so zu treffen, daß die Vorstellung entschieden und stark in die Tiefe gezogen wird, und zwar in einheitlicher Weise, ohne zu stocken oder unsicher zu werden.

Nichts darf aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten. Wenn die reale Bewegung der dargestellten Figur dem Beschauer zustrebt, so muß diese Bewegung nach vorn überboten werden durch andere entgegengesetzt wirkende Momente, die die Vorstellung in ihrer einheitlichen Bewegung nach hinten erhalten. Raffaels sixtinische Madonna illustriert diesen Fall: trotzdem die Hauptfigur vorwärts zu schweben scheint, entsteht doch nicht die Vorstellung, daß sie aus dem Bild herauskommen wolle. Diese unangenehme Wirkung stellt sich erst da ein, wo man sie aus dem Zusammenhang des Ganzen herausgenommen hat, wie das bei vielen Reproduktionen zu beobachten ist, die die Figur der Madonna allein geben. Wenn bei neueren Künstlern oft ein ganzer Strom von Menschen dem Beschauer sich entgegendrängt, so daß man unwillkürlich zur Seite tritt, um Platz zu machen, so sind das Beispiele aus jener Kategorie moderner Bilder, die vom Beschauer einen Eindruck erzwingen, indem sie ihm einen Schlag ins Gesicht geben.

In unsrer senkrechten Stellung zur Erde und in der horizontalen Anlage unsrer Augen liegt es, daß die senkrechte und wagrechte Richtung, als Grundrichtungen aller andern, uns angeboren sind. Wir verstehen alle andern, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur wagrechten und senkrechten. Enthält ein Bild diese zwei Hauptrichtungen, zum Beispiel einen senkrechten Baum, einen horizontalen Wasserspiegel, so haben wir sofort das beruhigende

Gefühl eines klaren räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung; das Bild hat Halt und Festigkeit.

Der Begriff eines festen, ruhigen, klaren, sicheren Eindrucks stellt sich bei Hildebrand immer wieder ein. Es liegt in der Konsequenz dieser Sinnesart, wenn die fortschreitende Untersuchung nun auch das Postulat eines einheitlichen Tiefenmaßes für das Bild, wie für die plastische Figur aufstellt. Die Bedeutung dieser Forderung erklärt sich am besten an einem klassischen Problem.

Bei Figuren, die zu einer klaren Erscheinung durchgebildet sind, soll der Gesamtraum, in dem sie gedacht sind, sich klar aussprechen und fühlbar werden. Die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, sollen einen ideellen Raum bilden, dessen Grundriß eine klar-seitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihr jemals als einer eigentlich sichtbaren habhaft werden zu können. Man ist dann mit der Vorstellung um kein Haar weiter gekommen, denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem dreidimensionalen oder kubischen des Natureindrucks zu lassen, in dem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. Erst wenn die plastische Figur als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, hat sie künstlerische Form, das heißt eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung gewonnen.

Aus diesem Gesichtspunkte ergibt sich als allgemeinste Form künstlerischer Verarbeitung die Reliefauffassung. Die Figur soll sich ausbreiten innerhalb einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße, so daß ihre äußersten Punkte zuweilen eine gemeinsame, für unsre Empfindung deutlich sprechende Fläche darstellen. (Ein Gemälde kann, je nach der Art des Gegenständlichen, aus mehr oder weniger solchen hintereinandergereihten imaginären Flächenschichten bestehen, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen.)

Mit dieser Erkenntnis hat die Hildebrandsche Darlegung ihren Höhepunkt erreicht. Die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unsrer kubischen Eindrücke.

Was weiterhin an näheren Ausführungen über das klassische Relief vorgebracht wird, daß nicht die Grundfläche des Reliefs als Hauptfläche wirken soll, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhen der Figuren treffen usw., ist wohl das Schönste und Klarste, was je über diesen Gegenstand geschrieben

wurde. Ich muß darauf verzichten, weitere Sätze auszuziehen und möchte nur die kritischen Konsequenzen noch berühren, die sich aus der Forderung einer einheitlichen Raumschicht für die meisten modernen Kompositionen von Figuren ergeben. Seit Canova ist es üblich, bei Grabmälern zum Beispiel eine Wandarchitektur mit (runden) Figuren zusammenzuordnen, welche der Architektur gegenüber handelnd auftreten, indem sie etwa in die Grabespforte hineinziehen. Hier mangelt es durchaus an einem einheitlichen Raumeindruck. Man könnte den Gedanken einzig im Reliefstil ausführen, auch mit ganz runden Figuren, wie bei einer Giebelkomposition, das Wesentliche wäre nur die Schaffung einer vorderen Einheitsfläche; so aber gehören die Figuren mehr zum Publikum, als zum Grabmal. Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein gesehener gestaltet, sondern er wird direkt vorgeführt, die Figuren sind versteinerte Menschen. Das Nämliche gilt von all den Standbildern, vor denen solche Menschen von Stein oder Bronze zufällig auf den Stufen kauern. den Namen auf das Monument schreiben oder dasselbe bekränzen. Es bilden diese Zutaten einen Übergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist ganz willkürlich. Es könnten gerade so gut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein. Das Neue an solchen Erfindungen ist nur eine künstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachsfiguren und Panoramas gehört.

Freilich befindet sich der Bildhauer heutzutage in einer üblen Lage. Für so viele Gedanken, die für Reliefbilder bestimmt wären, gibt es keine Verwendung, da die Reliefaufgaben überhaupt fast ausgestorben sind. Man weiß es kaum mehr anders, als daß die Bildhauerei dafür da sei, isolierte Menschen auf ein Postament inmitten eines freien Platzes aufzustellen. Die Komitees, von denen die Bestellungen ausgehen, denken an gar keine andere Möglichkeit, und so werden dem Künstler, dessen Hauptarbeit gerade die allgemeine Formulierung der Aufgabe wäre, von vornherein die Hände gebunden. Wenn man die Standbilder der letzten zwanzig Jahre nebeneinander stellen würde – welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolierten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder Anschluß an Architektur, an irgend eine Situation verboten ist!

In einem letzten Kapitel, überschrieben: «Bildhauerei in Stein», entwickelt Hildebrand die Vorzüge des freien Heraushauens aus dem Block gegenüber dem Modellieren in Ton. Die schichtenweis vorgehende Freilegung der Bildfigur führt ganz von selber auf den reliefartigen Stil, während der Ton, wo man beliebig in die Luft hinausbauen kann, die bildmäßige Vorstellung leicht ins Irre führt. Über Michelangelo werden bei diesem Anlaß einige Bemerkungen vorgebracht, die für die Beurteilung seiner Kunst von prinzipieller Bedeutung

sind und von keinem vernachlässigt werden können, der sich noch einmal über diesen Künstler äußern will.

Ich würde mit schlechtem Gewissen meine Anzeige schließen, wenn meine Aufgabe die gewesen wäre, die Hildebrandsche Schrift nach ihrem ganzen Wert und Inhalt zu entwickeln. Ich habe nur einzelne Punkte herausgegriffen und ganz große Kapitel übergangen. Ich glaube das verantworten zu können, da niemand das kleine Buch ungelesen lassen wird, der es mit der Kunst ernst meint. Es gibt in der ganzen Kunstliteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen ließe: eine Fülle praktischer Erfahrung im einzelnen und die umfassendsten Gesichtspunkte im ganzen. Der Gewinn für die Architektur ist dabei ein gleicher wie für Plastik und Malerei, nur ist es dem Leser überlassen, die Nutzanwendung sich zu machen. Eine prachtvolle Saat ist ausgeworfen, möge die Ernte dem Säemann lohnen! – In einer Zeit einseitig malerischen Interesses ertönt das gewaltige Veto eines Meisters der plastischen Form, und seine Stimme ist die Stimme des Kunstgeistes, der in allen klassischen Zeitaltern gewaltet hat.

ADOLF VON HILDEBRAND

ZU SEINEM SIEBENZIGSTEN GEBURTSTAG AM 6. OKTOBER (1918)

Der Festeingang Münchens ist da, wo Hildebrands Wittelsbacher Brunnen steht. Der Bahnhofplatz sagt niemandem etwas; das Rondell des Karlstors öffnet zwar die Hauptader der Stadt, ist aber zum bloßen Durchgangspunkt geworden. Wenn man indessen links einschwenkt, der Lenbachplatz sich auftut, die Maximiliansanlagen sichtbar werden und davor die hellen Marmorfiguren mit den rauschenden Wasserbecken, dann weiß man, daß man in München ist, dem heiter-festlichen Vorort Süddeutschlands. Der Platz hat etwas ungemein Lebendiges und Natürlich-Prächtiges. Alles greift ineinander. Es ist als hätte der Brunnen von jeher hier gestanden. Und sollte dem einen oder anderen eine Erinnerung an römische Anlagen aufsteigen, so wäre das kein fremder Ton: an wie vielen Stellen der Stadt muß einem in den Sinn kommen, daß München am Anfang der Alpenstraße nach Italien liegt!

Mit dem Wittelsbacher Brunnen, der 1895 enthüllt wurde, ist Hildebrand in Deutschland bekannt geworden. Er war schon vorher ein berühmter Bildhauer, aber jetzt erst bekam sein Name eine weithin kenntliche Physiognomie. Die Entstehungsgeschichte des Brunnens ist eigentümlich und bezeichnend. Es war ein Wettbewerb ausgeschrieben: ein Monumentalbrunnen zur Feier der Vollendung der neuen städtischen Hochquellleitung. Hildebrand, damals noch in Florenz wohnend, saß im Preisgericht. Eine Menge von Entwürfen, aber nichts

Überzeugendes. Man mußte Hildebrand recht geben, daß eigentlich nirgends der Versuch gemacht war, die Aufgabe aus dem Sinn der Situation heraus zu lösen. Das meiste waren anspruchsvolle Hochbauten, die an jeder anderen Stelle ebenso gut oder ebenso schlecht hätten stehen können; verschiebbare Dinge, ohne Zusammenhang mit dem Boden. Hier aber handelte es sich um einen ganz bestimmten Fall: der Brunnen sollte den Ort bezeichnen, wo die lange flache Erdwelle der Maximiliansanlagen mit dem (später sogenannten) Lenbachplatz sich trifft. Hier gehört nichts hohes hin, sondern etwas breites. Der Brunnen mußte den Abfall des Terrains gegen den Platz hin stilisieren, er mußte, indem er die Anlagen eröffnet, gleichzeitig den Platz schließen und es war unter allen Umständen zu vermeiden, daß die Brunnenarchitektur als Vertikalform mit den rahmenden Häusern in Konkurrenz träte. An einem zweiten Ausschreiben nahm Hildebrand nicht mehr als Preisrichter, sondern als Bewerber teil. Und siegte. Aus den angedeuteten Überlegungen heraus ist der jetzige Brunnen entstanden. Der Hügelabfall ist halbrund gefaßt; ein oberes und ein unteres Bassin, nah zusammengehalten; auch das Becken in der Mitte und die Wasserstrudel nicht hochgetrieben; seitlich aber die Kolossalfiguren des Steinschleuderers auf dem Rosse und der Frau auf dem Stier durchaus «reliefmäßig» gehalten, zur ruhigen Wand sich schließend.

Hildebrand hat sich später noch freier entwickelt, seine Kunst aber steht in diesem Brunnen schon als etwas durchaus Fertiges da: sein «Relief»stil, sein architektonisches Denken und – als Stempel seiner menschlichen Persönlichkeit – die Harmonie und das Maß, die seine Arbeiten zum Ärger mancher Leute wie etwas aus den Zeitwirren Herausgehobenes erscheinen lassen.

*

Es ist sehr äußerlich, Hildebrand wegen der «schönen Linie» als Klassizisten zu bezeichnen. Wenn er Phidias und Michelangelo verehrt, so geschieht das wahrlich nicht wegen der Schönheit des Umrisses und dem Wohlklang der Formanordnung, sondern wegen der Darstellungsart als solcher. Wegen ihrer Gewalt in der plastischen Erscheinung. Wegen der nachhaltigen Stärke und Sicherheit des Körper- und Raumeindrucks. Wem es noch nicht begegnet ist, daß er sich hier plötzlich in ein ganz anderes Reich der Sichtbarkeit aufgenommen fühlte, dem stehn die eigentlichen Überraschungen im Garten der Kunst noch bevor. Es ist aber kein Zweifel, daß gerade unter diesem Gesichtspunkt der moderne Künstler auf das entgegenkommende Verständnis des Publikums nur in geringem Grade rechnen darf. Man ist viel zu wenig gewöhnt zwischen Sehen und Hören zu unterscheiden. Man nimmt die Kunst nicht viel anders als die Wirklichkeit und findet den Unterschied zwischen dem, was der Stein bie-



ADOLF HILDEBRAND. DER WITTELSBACHER BRUNNEN IN MÜNCHEN

tet, und dem, was das Leben bietet, wesentlich in der gewählteren Form oder der Art der Formzusammenstellung: so groß aber ist der Gegensatz zwischen der gestalteten Form der Kunst und der ungestalteten Form der Wirklichkeit, daß der behauene Stein – stelle er vor, was er wolle – wie etwas Überirdisches aus dem Zusammenhang der gewöhnlichen Sichtbarkeit entrückt erscheinen und mit geheimnisvoller Wohltat die Sinne umfassen muß.

Als Hildebrand anfang, waren der Plastik die Grundbegriffe künstlerischer Formung fast alle verloren gegangen. Man glaubte künstlerisch zu sein, wenn man die Figur reich und von allen Seiten «interessant» machte. Man hatte verlernt, sie als eine architektonische Einheit zu betrachten, die zunächst einmal Haltung und Richtung in sich selbst haben muß. Man freute sich am naturalistisch-imitativen Effekt und wußte nicht, daß man «um keinen Schritt über die Natur hinausgekommen war», solange der Beschauer um die Figur «herumgetrieben» wird, um sie vollständig begreifen zu können. Es war etwas Neues, daß von einem plastischen Bildwerk eine Gewalt ausgehen konnte, die dem Betrachtenden unmittelbar «seinen Platz anweist» und daß eine Figur unter Umständen mit *einer* Ansicht auskommen kann, sobald nur diese Ansicht eine wirkliche

Sicht ist, das heißt den Forderungen des Auges vollkommen entspricht. Das Vorstellungsorgan war verlottert, und die Fähigkeit, zwischen vollkommener und unvollkommener Sehbarkeit zu unterscheiden, mußte erst wieder gewonnen werden.

Nicht psychologische Theorien haben die neue Kunst entstehen lassen, sondern ein sinnliches Erlebnis. Die Wohltat des von der Unrast des gewöhnlichen Sehens erlösten Schauens – das ist das Urphänomen.

In dem wunderbar stillen Eindruck einer Formgebung, wo alles in reine Schaulbarkeit übergeführt ist, beruht der künstlerische Genuß. Das Geheimnis dieser Formgebung aber ist eben das, was Hildebrand die Reliefschauung nennt: daß alle Werte der Tiefe gewissermaßen in Flächenwerte umgesetzt sind, weil unser Auge rein schauend, das heißt ohne Ortsveränderung nur Flächenbilder aufzunehmen imstande ist und sich beunruhigt fühlt, wenn es, um Tiefererstreckungen auffassen zu können, zu Profilansichten übergehen muß. Die verschiedenen Tiefen so zum Ausdruck zu bringen, daß sie vollkommen klar und ruhig wirken, darin liegt die eigentliche Schwierigkeit für den Bildhauer. Ob es sich um ein wirkliches Relief handelt oder um eine freie Figur, ist gleichgültig. Auch die Freiplastik muß sich innerhalb einer einheitlichen Raumform entwickeln. Das Problem der bildenden Kunst ist auf allen Gebieten dasselbe: der Aufbau eines in sich geschlossenen räumlichen Formganzen.

Solche Neuorientierungen des künstlerischen Bildens sind nie an eine einzelne Persönlichkeit gebunden. Man wird neben Hildebrand immer Hans v. Marées nennen müssen und von der theoretischen Seite her tritt Konrad Fiedler als wichtiges Element zu der Gruppe hinzu. Ohne Fiedler würde Hildebrand sein «Problem der Form» (Straßburg 1893 und öfter) wohl nicht geschrieben haben. Nicht daß er in seinen Gedanken von ihm abhängig gewesen wäre – er schreibt als Künstler und aus den Erfahrungen des Schaffenden heraus –, aber die Darlegung setzt den philosophischen Freund voraus, der als gern gesehener Gast seit Jahren und oft in täglichem Verkehr die Arbeit des Meisters in der Werkstatt begleiten durfte. Einleuchtend hat H. Konnerth in seiner Schrift über die Kunsttheorie Fiedlers (München 1909) dargetan, wie beschaffen der Zusammenhang zwischen Marées, Hildebrand und Fiedler gewesen ist. Man sprach scherzweise von Vater, Sohn und Heiligem Geist. Auch Marées hatte sich mit der Absicht getragen, seine Kunstanschauung in Lehrsätzen zusammenzufassen. Nach den Veröffentlichungen Pidolls wäre es mehr ein praktischer Wegweiser für Künstler geworden, Hildebrand grub tiefer, und sein «Problem der Form» versucht das Gesetz der Kunst unmittelbar aus dem Wesen der menschlichen Vorstellungsorganisation abzuleiten.

Ein merkwürdiges Büchlein! Eigentlich gibt es seit Dürer und den italieni-

schen Theoretikern der Renaissance nichts ähnliches, und vor diesen Alten hat der Schreiber die philosophische Bildung seiner Zeit voraus. Schwer lesbar für den Uneingeweihten, aber für den, der den Worten Anschauungen unterzuschieben imstande ist, vollkommen durchsichtig. Die Darlegung eines Künstlers, der sich in Zusammenhang mit einer durch Jahrhunderte ununterbrochen fortlaufenden Tradition fühlt und in seiner eigenen Zeit einsam steht, weil die Empfindung für die natürlichen Grundlagen der Kunst sich fast überall verloren hatte.

Hildebrand schreibt in erster Linie als Bildhauer, und die Ausführung gipfelt in der Forderung des freien Arbeitens im Stein, wo der Schaffensprozeß den Künstler unmittelbar nötigt, schichtenweise vorzugehen und die in *einer* Ebene liegenden Formen sich gleichzeitig vorzustellen, wodurch eben die Phantasie notwendig zu flächenmäßigen Bildern kommt, im Gegensatz zum Modellieren in Ton, wo Material nach allen Richtungen zugesetzt oder weggenommen werden kann und darum ein geschlossenes Raumbild von selbst sich nicht erzeugen wird. Ton ist gut zur Vorbereitung der Arbeit, und auch Michelangelo hat ihn für Modelle benutzt, aber nachher muß die Idee doch «in neuem Zeugungsakt» aus dem Stein entstehen, und die hochgesteigerte Konzentration, sagt Hildebrand gelegentlich («Süddeutsche Monatshefte» 1916, Mai), «wo die Vorstellung auf jeden Hieb und jeder Hieb auf die Vorstellung wirkt», macht gerade den stärksten Schaffensgenuß aus.

Alles Kubische hat für ein empfindliches Auge etwas Quälendes, solange es nur durch eine Menge unzusammenhängender Bewegungsakte aufgenommen werden kann. Erst wenn es zum «Flächenbild» geworden ist, das heißt wenn die Tiefererstreckungen auch ohne Bewegung, rein schauend, erfaßt werden können, ist die künstlerische Form gewonnen, und ihr Kennzeichen ist die unmittelbar fühlbar werdende Ruhe der Erscheinung, trotzdem das körperlich Runde nicht platt geschlagen ist, sondern nach wie vor rund wirkt. Darin beruht die eigentliche Meisterschaft des Bildhauers: die dritte Dimension zu beherrschen: daß dem (ausdrucksvollen) Flächenbild die Tiefen klar und mühelos-faßbar eingearbeitet sind.

Wenn bei der Steinarbeit der technische Prozeß sich deckt mit der künstlerischen Forderung, so ist das ein günstiger Zufall, denn die Forderung geht über die Plastik hinaus und ist verbindlich für alle kubische Gestaltung. Ein uraltes Geheimnis wird offenbar. Die Schönheit des griechischen Tempels und eines romanischen Doms, sie ist auf die gleiche Vorstellungsart gegründet: daß eine einheitliche Blockgrundform durch allmähliches Vordringen nach der Tiefe zu modifiziert wird, und daß nicht umgekehrt die Formen einem starren Kern angefügt und aufgesetzt erscheinen. Wo dieses natürliche Verhältnis umgedreht wird, antwortet das Gebilde mit dem Eindruck des «Gemachten» und Toten.

Im wesentlichen ist es erst das 19. Jahrhundert, wo das Auge zu völliger Instinktilosigkeit entartete.

Es hat Hildebrand an Kritikern nicht gefehlt, die einwarfen: flächenhafte Plastik das sei wie hölzernes Eisen. Aber solcher Kritik gegenüber konnte er ruhig antworten, daß er mit seinen Gedanken überhaupt erst da anfangen, wo die Rezensenten mit den ihrigen aufhörten. Natürlich gibt es Entwicklungen in der Kunst, und zu diesen Entwicklungen gehört gerade, daß der Bann der Fläche allmählich überwunden wird: Bernini und der Barock sind anders als Phidias und das Cinquecento. Allein wenn es der Historiker wünschbar finden mag, hier begrifflich zu unterscheiden, so bleibt für Hildebrand das Grundphänomen hier und dort dasselbe. Auch die Fontana Trevi in Rom ist für ihn noch Reliefstil.

Ähnlich steht es mit der Forderung des Tektonischen. Wenn das «Problem der Form» die sichere Orientierung im Raum als erstes verlangt und Horizontalen und Vertikalen zum Beispiel mit Nachdruck überall wirksam gemacht haben will, so ist auch da eine Lockerung des strengen Gesetzes wohl denkbar, sobald nur hinter der Auflösung die Gebundenheit noch fühlbar bleibt. Es braucht nicht alles nach dem Winkelmaß festgelegt zu sein. Aber was bekämpft werden soll, ist jene Stumpfheit, für die es überhaupt keine sicheren Richtungen gibt, und wo die Figur in gar kein festes Verhältnis zum Raum gebracht ist.

Daß die natürlichen Gesetze künstlerischer Gestaltung dem 19. Jahrhundert abhanden kommen konnten, hängt mit der Überschätzung des Wertes der «Nachahmung» in der darstellenden Kunst zusammen. Als ob das *Nachbilden* des Sichtbaren die Hauptsache sei und nicht zunächst ein starker Trieb zum Bilden und Bauen überhaupt da sein müßte, der vom Nachahmen unabhängig ist. Darum ist es verkehrt, das Arbeiten nach dem Modell in den Vordergrund der künstlerischen Erziehung zu stellen: man unterbindet damit die Kraft der bauenden Phantasie im künstlerischen Menschen, die immer ein Ganzes hinstellt, wie die älteste Kunst – mit noch geringen imitativem Gehalt – es auch getan hat. Kunst ist Fortentwicklung der kindlichen Vorstellungsart.

So hatte Fiedler gegen den aristotelischen Begriff der «Mimesis» als falschen Kunstbegriff und Quelle vielen Übels opponiert, und so geht auch die moderne Kunstpädagogik wieder vor: daß man der Vorstellung freies Feld lassen müsse und nicht Auge und Hand einseitig zur Wahrnehmung und Nachahmung erzogen werden dürften.

«Man merkt erst allmählich, was für Jugendeindrücke für die eigene Art die bestimmenden gewesen sind», äußerte sich Hildebrand einmal im Gespräch und erging sich dabei in Bewunderung über die kompakte Architektur der Häuser von Bern (wo sein Vater eine Zeitlang Professor war) mit den Lauben-



ADOLF HILDEBRAND. VATER RHEIN VON DER BRUNNENANLAGE IN STRASSBURG

bögen zwischen den felsenmäßigen Pfeilern. «Wer fragt da nach Stil? Es ist einfach höchst lebendige und starke Kunst.»

Soviel Hildebrand von italienischer Kunst aufgenommen hat, seine Wurzeln stecken doch in deutscher Erde. Aber was soll überhaupt dieses Rechnen mit nationalen und historischen Stilen? Stile sind wie Sprachen, man kann in jeder alles sagen, vorausgesetzt, daß man etwas zu sagen hat. Auf einen neuen Stil zu warten aber, als ob damit die künstlerischen Gedanken von selber kämen, wäre der Gipfel der Verkehrtheit. Man mache doch einmal die Probe, was Hildebrand im weitem Verfolg solcher Gedanken gelegentlich ausgeführt hat, Architekturen verschiedener Stile bei ganz geringer Belichtung zu photographieren, so daß nur noch die großen Verhältnisse sprechen und alle Einzelformen verschwinden, dann würde man erst ganz inne werden, wie wenig im Eindruck davon abhängt, was dem besonderen Stil angehört und wie alles Wesentliche in den elementaren Motiven enthalten ist, wie sie aller Architektur gleichmäßig angehören.

Wenn der Historiker solchen Formulierungen gegenüber gewisse Vorbehalte immer machen wird, so treffen sie im Kern doch zweifellos das Richtige, und es ist ein großer Schaden, wenn auf den Bauschulen die Lehre von den Stilen zum Hauptgegenstand des künstlerischen Unterrichts gemacht wird, weil damit die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen nach dem Unwesentlichen hin abgelenkt.

So ist es eine Lieblingsidee Hildebrands, daß auch in den Gemäldegalerien die Stilschranken wenigstens teilweise fallen sollten. Zugegeben, daß die einzelnen Schulen geschlossen aufgestellt werden, so bliebe es doch wünschbar, wenigstens in *einem* Raum Altes und Neues zusammen zu zeigen. Man würde dann dazu kommen, neben dem Trennenden, das der Zeit angehört, auch das Verbindende zu sehen, das zeitlos ist. Das Gute bei Jan van Eyck ist letzten Grundes doch dasselbe wie bei Velasquez und nicht in dem, was stilistisch verschieden ist, sondern in dem, was gleich ist, steckt die Kunst.

*

Auch die Spaltung der Kunst in Künste ist nicht natürlich und muß, wie alles Spezialistentum, das Mißtrauen herausfordern. Nicht daß jeder alles treiben sollte, aber die festgewurzelte Überzeugung, daß jeder auf *ein* Fach sich beschränken müßte, und daß zum Beispiel nur ein Architekt von Beruf bauen könne, ist wesentlich schuld an der Verarmung des künstlerischen Lebens im 19. Jahrhundert. Es wird immer wieder vorkommen, daß das Gestaltungsbedürfnis eines Plastikers nicht Halt macht bei der Figur, sondern auf architektonische Körper und Räume übergreift. Er mag den Techniker dabei zu Rate ziehen, aber wehe der Zeit, die ihn von vornherein in seine Fachschränken zurückzuweisen befugt zu sein glaubt.

In der Tat hat man bei Hildebrand das Gefühl, daß er in großen Gesamtschöpfungen Unvergleichliches hätte geben können. Wie Marées für seine Bilder nach der festen Wand und dem bestimmten Raum verlangte, so ist für Hildebrand die Figur an sich nichts Abgeschlossenes ohne architektonische Situation, oder vielmehr: erst aus der architektonischen Situation heraus kann sie konzipiert werden. Es ist tödlich für die Kunst, wenn die Situationsfragen dem Künstler aus der Hand genommen und im Schoß von Laienkommissionen entschieden werden: «da und dahin soll ein Denkmal zu stehen kommen!» Wie vortreffliche Resultate gewonnen worden sind, wenn man dem Schaffenden freie Hand ließ, zeigen Beispiele wie Hildebrands Bismarckdenkmal am Dom in Bremen oder sein «Vater Rhein» vor dem Theater in Straßburg. Die größte Gesamtanlage, die ihm zu gestalten beschieden war, ist bisher der Hubertustempel gewesen auf der Terrasse vor dem Münchner Nationalmuseum



ADOLF HILDEBRAND. DENKMAL DES PRINZREGENTEN LUITPOLD IN MÜNCHEN

(vollendet 1907) mit dem Prinzregenten zu Pferd in der verlängerten Hauptachse (1913). Der Tempel mit dem Hirsch darin – der Jäger selbst ist als Kuppelknauffigur verwertet – war ursprünglich für die Einsamkeit eines großen Parks geplant (Hildebrand dachte an den englischen Garten), und erst als sich eine Verwirklichung der Idee in dieser Art als unausführbar erwies, kombinierte er das Motiv mit dem Reiterdenkmal des Regenten, der noch persönlich diese Form von Ehrung durch Stadt und Staat gebilligt hat. Der Platz auf der Terrasse ist etwas eng für den Bau, aber die Gesamtanlage mit dem gegen ein eingetieftes Gartenparterre vorgeschobenen Reiter ist doch sehr wirkungsvoll und es wird es noch mehr sein, wenn – wie geplant ist – die etwas zu laute Dekoration der rahmenden Balustrade, die auf Gabriel von Seidl, den Erbauer des Museums, zurückgeht, gedämpft und die Straßenwand auf der andern Seite geschlossen sein wird. Einstweilen fehlen auch noch die vier Bronzefiguren, die für die Ecknischen außen am Tempel bestimmt sind. Sie gehören

teilweise zu den letzten Arbeiten des Meisters und stehen gußfertig in der Werkstatt.

Schade, daß nicht auch die benachbarte Häusergruppe der Schackgalerie und der preußischen Gesandtschaft von Hildebrand geformt worden ist: seine Pläne sind nur stückweise im jetzigen Bau verwertet worden. Was er als Architekt leisten kann, wird man aber überhaupt erst richtig zu beurteilen vermögen, wenn einmal die Gesamtpublikation seiner Bauten und Entwürfe vorliegt. Dort wird dann auch der Ort sein, die architektonische Arbeit zu würdigen, die in vereinzeltten Kritiken über Architektur und architektonische Situationen steckt (vgl. «Gesammelte Aufsätze», Straßburg 1909). Eine kleine Abhandlung mit diesem Titel – «Zum Verständnis architektonischer Situationen» – enthält mehr an fruchtbarer Erkenntnis als manches dickleibige Buch über Städtebau. Was, zum Beispiel, über das Baptisterium in Florenz gesagt ist, das ursprünglich den Platz vor der Domfassade schloß und dem man jetzt einen großen Freiraum hinter den Rücken gelegt hat, so daß es wirkt «wie ein von der Wand abge-rücktes Möbel», ist ein Muster positiver Kritik.

Die Generation Hildebrands ist die Generation des Impressionismus. Gemessen an diesem Zeitmerkmal muß er als die Ausnahme erscheinen und ein Künstler wie Rodin als die Norm. Über Rodin hat Hildebrand immer ablehnend sich ausgesprochen. Die hochgesteigerte Feinfühligkeit für die lebendig bewegte Form war ihm kein Ersatz für den Mangel an Gestaltung im Elementaren. Das heißt nicht, daß die Ideale Rodins aufgegeben werden müßten, aber hier scheiden sich die Geister. Wer nur durch Drang und Bewegung zufriedenzustellen ist, dem gibt Hildebrand wenig. Seine Gesinnung ist ganz ruhig und sachlich, und der Wert der Natur liegt für ihn vor allem im Bau der Form. Man hat ihn deswegen kühl genannt. Das beruht auf einem Mißverständnis: es ist nur ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Natur, als es den Modernen im allgemeinen eigen ist. Er ist linear und tektonisch und von höchster Klarheit der Zeichnung, weil er von Haus aus «klassisch» gesinnt ist. Es ist nicht wahr, daß der Impressionismus je der erschöpfende Ausdruck einer Zeit gewesen sei, sonst wäre eine Erscheinung wie Hildebrand ja überhaupt nicht möglich. Wie sehr er am Leben seiner Zeit teilgenommen hat, beweisen – wenn es eines Beweises bedürfte – seine Bildnisköpfe, in denen so viel Geist steckt, trotzdem er allem dabei aus dem Weg gegangen ist, was nach momentanem Ausdruck aussieht.

Immer wird es für die Beurteilung darauf ankommen, wie weit sich Gesinnung und Stil decken: hier gehen sie völlig ineinander auf. Nichts aber ist bezeichnender für die Unsicherheit der Empfindung in unserer Zeit, als daß man den ruhig-gemessenen Rhythmus in Linie und Formanordnung mit so großem Argwohn beobachtet oder von vornherein als unecht ablehnt. Ja, es

ist eine klassische Schönheit, aber sie ist der Ausdruck einer klassischen Seele und wurzelt in einer sehr gesunden und sinnenkräftigen Natur.

Hildebrand ist viel zu sehr reiner Augenmensch, als daß seine Kunst im letzten Sinne populär sein könnte. Er hat nie durch irgendwelche stoffliche Zutaten dem Interesse des Publikums Zugeständnisse gemacht. Schon der «Moses» des Michelangelo ist für ihn ein theatralisches Werk, in dem die Würde der sich selbst genügenden plastischen Erscheinung durch von außen herein-gezernte assoziative Ideen verletzt sei. Dagegen genießt er bei einigen andern Figuren Michelangelos, die stark seelenhaft wirken, gerade die Einheit von Pathos und sinnlich-sichtbarer Form. Es sind die Figuren, wo ein schwermütiges Erseufzen ohne erkennbare Ursache eine reiche Bewegung der innern Formen veranlaßt und die plastische Geschlossenheit des Ganzen dadurch nicht nur nicht gestört, sondern im Gegenteil gefördert wird. So wirken sie wie «Göttergestalten, die plötzlich zwischen dem Gewölk über uns erscheinen, von denen wir nicht ahnen, was sie tun, was sie wollen, die aber – umgossen von sehn-süchtigem Abendlicht – mit uns doch nahe verwandt sind» («Süddeutsche Monatshefte» 1916, Mai).

Man kann bedauern, daß unsere Zeit dem Bildhauer nicht mehr erlaubt, große Idealtypen hinzustellen, die Tausenden zur Erhebung dienen können, aber man würde den Sinn einer Kunst wie der Hildebrands doch falsch einschätzen, wenn man nur ein Augenvergnügen darin sehen wollte. Es ist in einer mittelbaren Art doch auch ein Segen und eine Erhebung, die von diesem Lebenswerk auf Gegenwart und Zukunft übergeht. Was so anspruchslos lautet: die Wahrnehmung ordnen und beruhigen, die Form groß und im Ganzen sehen, die Menschen als Schauende in ein sicheres Verhältnis zur Natur bringen usw., es sind geistige Werte höchster Potenz. Zwar sprechen da keine Götterbilder zu uns, aber vor dem Abbild einer *vollkommen* gesehenen Welt wird es einem doch auch weit um die Brust. Wie viele es sind, die das erfahren haben? – Gleichgültig. Es sind Dinge, deren Wirkung als unvergänglich betrachtet werden muß, weil die Gesetze, nach denen sie geschaffen sind, ewige Gesetze sind.

ZUR ERINNERUNG AN ADOLF VON HILDEBRAND

Mit Adolf Hildebrand, der vor kurzem vierundsiebzigjährig gestorben ist, hat die Münchner Kunst ihr Haupt verloren. Viel bestritten von den Jungen, die ihn als Hemmung empfanden, war er doch die große Persönlichkeit, die keine Vergleichung zuließ, für alle Fragen monumentaler Kunst in Deutschland, die klassische Autorität und überhaupt der einzige Bildhauer, der neben

dem Weltruhm Rodins bestehen konnte. Sein Platz wird vorderhand leer bleiben.

Obwohl ihm ein rascher und leichter Tod nicht vergönnt gewesen ist, muß sein Lebensweg doch ein ungemein glücklicher genannt werden. Früh an entscheidender Stelle anerkannt, hat er nie die Aufgaben entbehren müssen, die er brauchte, es sei denn, daß die Gelegenheit zu großen architektonischen Gestaltungen ihm nicht in gewünschtem Maße zuteil geworden ist. Seine Existenz konnte sich weiträumig entfalten. Neben dem großen selbstgebauten Haus in München (am rechten Isar-Ufer) besaß er in Florenz vor Porta Romana das schöne alte Kloster S. Francesco, wohin die Familie früher regelmäßig im Frühling überzusiedeln pflegte, und über die heißen Monate außerdem noch eine Villa am Meer in Forte dei Marmi bei Viareggio. Fast alle bedeutenden Zeitgenossen haben einmal bei ihm vorgesprochen. Ein Mann von umfassender und ganz selbständiger Bildung, liebte er das sachliche Gespräch und wußte das Wort vortrefflich zu meistern. Zugeknöpft, sarkastisch wurde er erst, wenn er irgendwo auf Unechtheit und Pose stieß. Das theatralische Pathos war ihm ebenso unerträglich wie alle Sentimentalität. Er selber gab sich stets sehr einfach, doch merkte man beim ersten Satz das Gewicht der ungewöhnlichen Persönlichkeit. Herrlich war das Aufleuchten seines hellen scharfen Auges.

Die Knabenjahre hat Hildebrand in Bern zugebracht, wo sein Vater (während der 1850er Jahre) Professor der Nationalökonomie war. Er hat das Schweizerdeutsch nie ganz verlernt, und gerne sprach er davon, wie der bauliche Charakter Berns mit den kompakten Steinmassen und den wie aus der Erde gewachsenen Strebebfeilern der Häuser seine Kunstempfindung dauernd beeinflußt habe. Aber man muß ihn in Italien gesehen haben, um seine Art ganz zu begreifen. Das so viel natürlichere Leben unter dem südlichen Himmel, wo alles in sichtbarer Form sich ausdrückt und das Sehen wie das Sprechen an sich Genuß ist, war ihm zur Selbstverständlichkeit geworden. Ich vergesse den Eindruck nicht, wie ich – vor etwa dreißig Jahren – in jenem Florentiner Kloster zum erstenmal mit ihm zusammentraf: Säulenhallen, südliche Gärten, eine blühende Familie und in der Werkstatt Arbeit um Arbeit mühelos unter seinen Händen sich gestaltend. Er war damals mit der Konkurrenz für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin beschäftigt, wobei ihm der junge Basler Architekt Emanuel La Roche zur Hand ging. Es sollte ein stiller edler Kuppelbau werden, hineingeschoben in die alten Bäume des Tiergartens, zur Seite der Charlottenburger-Chaussee. Der Gedanke gefiel nicht. Begas siegte. Aber wie viele wären heute froh, wenn es anders gekommen wäre und nicht der leere Formenschwall des ausgeführten Projektes als ewige Anklage gegen den Geist jener Zeit neben dem Schloß stände!

Schon damals gab es Leute, die Hildebrand klassizistisch nannten und die

meinten, er habe in Italien die Fühlung mit seiner Nation verloren. Darauf konnte er gelegentlich antworten: «Deutsch ist, was Deutsche machen. Ich bin auch ein Deutscher.» Es ist aber in der Tat unbillig, die Kunst Hildebrands als nachgeahmte Renaissance hinzustellen. Was er an den alten Italienern bewunderte, war nicht die schöne Linie oder die ideale Form, sondern die Art, wie sie mit ihrer Formgestaltung dem Auge entgegenkamen. Dafür war er in seinem eigenen Sinnenapparat äußerst fein ausgestattet. Er empfand das Sehen alter Kunstwerke als eine Wohltat, während ihm die Zumutungen, die die modische Zeitplastik an das Auge stellte, auf einen Mangel an sinnlicher Empfindlichkeit zurückzugehen scheinen. Bestärkt durch Hans von Marées suchte er nach neuen Grundlagen für seine Kunst oder vielmehr: er suchte die im 19. Jahrhundert verloren gegangenen alten Begriffe von plastischer Formgestaltung wieder lebendig zu machen.

Wer sich dafür interessiert, findet Hildebrands Meinung in dem Büchlein vom «*Problem der Form*» (1893) vorgetragen. Es ist schwer zu lesen und gewiß nicht frei von Einseitigkeiten, aber eine der wichtigsten Aussagen von Künstlern über Kunst. Freilich wollte Hildebrand davon nichts wissen, daß hier nur von *seiner* Kunst gesprochen sein sollte: er behandelte allgemeine Gesetze, Dinge, die die gute Kunst in allen Zeitaltern besessen, und die sie von schlechter Kunst unterschieden haben. Nicht nur die Klassik, auch den Barock wollte er miteinbezogen haben. Und wenn auch einige Formulierungen sicher zu eng geraten sind, so ist doch hier jedenfalls etwas ganz Grundsätzliches zur Sprache gebracht worden, und die erzieherische Wirkung auf eine gänzlich zuchtlos gewordene Kunst kann noch lange nicht erschöpft sein.

Das «*Problem der Form*» war Hildebrands Schoßkind. Ich glaube, er hätte lieber alle seine andern Werke vernichtet gesehen als dieses. Darum konnte er sich sehr erregen, wenn in letzter Zeit wiederholt behauptet worden war, ohne Mitwirkung seines philosophischen Freundes Conrad Fiedler wäre diese so exakt durchdachte Darlegung wohl nicht zustandegekommen. Er hielt dem entgegen, daß es sich hier doch um Erfahrungen handle, die nur ein Praktiker gemacht haben könne und nicht ein Philosoph. Was das psychologische Einleitungskapitel enthielte, die wichtige Lehre von der doppelten Art des Sehens, sei für ihn nicht Ausgangspunkt gewesen, sondern nur eine nachträglich gefundene Bestätigung, und wenn das begriffliche Denken bei einem Künstler zwar immer auffallend wirken müsse, so sei es ihm eben von Hause aus durch Vater und Brüder vertraut gewesen.

Das Wichtige in der Schrift ist nun in der Tat nicht das Begriffliche, sondern die sinnliche Erfahrung, die ihr zugrunde liegt, und ohne ihr mit eigenen sinnlichen Erfahrungen entgegentzukommen, wird man sie nicht verstehen können. Man muß es am eigenen Leib, das heißt an den eigenen Augen erlebt haben,

welche Wohltat darin liegt, wenn die Naturform in die Kunstform übergeführt worden ist, mit andern Worten: für unsere Wahrnehmung und Vorstellung zurecht gemacht worden ist. Der unkünstlerische Mensch wird nie begreifen, warum das Kubische in der Natur etwas «Quälendes» haben könne, das überwunden werden müsse. Die Überwindung geschieht, ohne daß die Rundheit preisgegeben wird, in der von Hildebrand geforderten Reliefauffassung, und erst wer die ungemeine Beruhigung eines solchen Kunstwerkes als Genuß empfindet, ist instande, zwischen Natur und Kunst zu scheiden.

Inhaltliche Werte kommen hier gar nicht in Frage. Sie haben für Hildebrand nur ein nebensächliches Interesse gehabt. Das ist ein Grund seiner Unpopularität. Aber auch unter denen, die sich mit dem bloßen Erlebnis der natürlichen Form beschieden hätten, gab es manche, die ihn zu kühl und unpersönlich fanden. Für die Köpfe machte man eine Ausnahme, und es wäre auch schwer, der Schlagkraft eines Hildebrandschen Bildnisses (es gibt deren gottlob viele) zu widerstehen. Aber in der Figur glaubte man mit dem Hinweis auf Rodin einen Mangel aufzudecken. Nun, Hildebrand und Rodin sind Antipoden. Beim einen ist alles Form in Bewegung, beim andern alles Architektur und feste Gestalt. Hildebrand hat die besondern Qualitäten Rodins stets anerkannt; aber es wäre ihm unmöglich gewesen, ihm zu folgen. Sein Ziel war ein anderes. Er fand Rodin bewundernswert im einzelnen, aber undiskutabel im ganzen. Er meinte damit, daß ihm das Architektonische fehle. Für Hildebrand war aber jede Figur nicht nur an sich ein architektonisches Problem; die höhern Fragen der Gestaltung ergeben sich erst aus dem Ort, wohin die Figur zu stehen kam.

Das sind wohl Hildebrands größte Leistungen: die plastisch-architektonischen Ensembles, bedingt *durch* und verankert *in* einer besondern Situation. Der Wittelsbacher Brunnen in München ist ein solches Beispiel. Er sitzt wie gegossen. Er wirkt nicht wie ein Möbel, das man da oder dorthin schieben könnte, sondern als etwas, das mit dem Raum eins ist, das den Raum erst schafft oder wenigstens erst lebendig werden läßt. Gegenüber der Läßlichkeit, Brunnen- und Denkmalsanlagen nur ganz ungefähr auf ihre Wirkung am Platz zu prüfen und sich im wesentlichen auf die ihnen innewohnende eigene Schönheit zu verlassen, stellte Hildebrand die Forderung: die Situation ist das erste und wesentlichste, und erst aus der Situation heraus kann sich ergeben, welche Form die notwendige ist. Alle Virtuosität der Darstellung im einzelnen ist nutzlos, wenn die Figur nicht aufgenommen ist in den großen Kräftezusammenhang der ganzen Umgebung. Damit ist nicht eine verblasene malerische Wirkung gemeint, sondern gerade im Gegenteil die strengste architektonische Ökonomie.

München besitzt noch eine zweite Anlage der Art: das Hubertustempelchen (beim Nationalmuseum) mit der Reiterfigur des Prinzregenten davor. Freilich



Photo Spreng

ADOLF HILDEBRAND. BÜSTE ARNOLD BÖCKLIN

ist es nur ein Kompromiß, denn das Tempelchen war eigentlich für die Einsamkeit des Englischen Gartens gedacht. Die Wirkung ist jetzt noch eine unfertige, es fehlen die Bronzefiguren in den äußern Ecknischen, die während des Krieges nicht gegossen werden konnten, jetzt aber, wie wir hören, ihrer Auferstehung entgegengehen.

Trotz allem, was Hildebrand da und dort in Deutschland gemacht hat, wird München *seine* Stadt bleiben, und es will uns scheinen, als ob seine klare und im Grunde so heitere Klassizität auch nirgends natürlicher wirke als hier.

ADOLF HILDEBRANDS «PROBLEM DER FORM»

Ob es wirklich gerechtfertigt ist, wenn die Redaktion auch Hildebrand in dieser Nummer genannt wissen will, und daß ein Wort über sein «Problem der Form» gesagt werde? Das Büchlein (erstmalig erschienen 1893 bei Heitz in Straßburg) hat seinerzeit Aufsehen gemacht, ist seither oft zitiert worden, gilt aber als schwer verständlich und wird, wenigstens von den Gegnern, als bloße theoretische Rechtfertigung von Hildebrands eigener Kunst aufgefaßt. Lohnt es sich, darauf zurückzukommen? Hildebrand selbst, nicht wahr?, lief doch ganz im Geleise eines aufgefrischten Klassizismus oder Renaissancismus.

Das sind nun freilich Urteile, die man nicht unbesehen weitergeben sollte. Es ist merkwürdig, wie ein Monumentalwerk wie Hildebrands Wittelsbacher Brunnen in München, der nun um eine Generationsspanne zurückliegt, als Aufbau sich hält, wo so vieles andere der Zeit ins Wanken gekommen ist. Und wenn Rodin immer gern gegen Hildebrand ausgespielt wurde, so gibt es jetzt auch eine französische Kunstkritik, die im Grunde mit Hildebrand übereinstimmt, der mir (1917) schrieb: «Ich bewundere Rodin sehr als speziellen Bildhauer, wenn ich ihn auch keinen Künstler im eigentlichen Sinn nennen kann. Wo er ein Ganzes schaffen will, ist er ahnungslos, organisch lebensvoll aber den Körper zu erfassen, hat er wie wenige verstanden; ein gewaltiger Spezialist.» – Nichts aber konnte Hildebrand ärgerlicher machen, als wenn man seine Schrift als eine Rede pro domo auffaßte, wo es sich für ihn doch nur darum handelte, die allerallgemeinsten Grundlagen der Kunst sichtbar werden zu lassen, die durchaus einer mannigfaltigen individuellen Ausbildung fähig bleiben sollten. – An italienischer Kunst ist er groß geworden, das ist wahr, aber wenn man fragt, was er an der Renaissance und der klassischen Antike bewunderte, so ist es (wie es in einem ganz frühen Briefe aus meinem Besitz heißt): «der Grad der Klarheit», die «plastische Positivität der Formgebung», die er dem «Ungefähren, bloß Andeutungsweisen der Heutigen» gegenüberstellt. «Nicht die Art ihrer

Phantasie, sondern die Deutlichkeit derselben ist es, ohne welche ich mir den Wert der plastischen Tätigkeit nicht denken kann.»

Was Hildebrand hier als Klarheit und Deutlichkeit bezeichnet, ist – in primitivem Ausdruck – gewiß schon dasselbe, was später als Grunderlebnis der Stamm des «Problems der Form» werden sollte: die Erfahrung, daß zwischen Sehen und Sehen unterschieden werden muß; daß es Bildwerke gibt, die auf die Bedürfnisse des Auges und der Vorstellung Rücksicht nehmen; wo der Beschauer die Wohltat eines mühelosen und vollständigen Aufnehmens der gestalteten Form erfährt und der spezifischen Überlegenheit der Kunst über alle Natur inne wird; und daß es anderseits Dinge gibt, die nur uneigentlich als künstlerische Arbeiten bezeichnet werden können, bewundernswert vielleicht als Nachahmungen der Natur, aber nicht augengerecht, nicht vorstellungsgerecht; Dinge, wo der Verfertiger um keinen Schritt über die gegebene Wirklichkeit hinausgekommen ist, und wo der Beschauer, der doch durch die Kunst «in ein sicheres Verhältnis zur Welt» gebracht werden sollte, dauernd einer quälenden Unruhe überlassen bleibt.

Mit Worten läßt sich das nicht klar machen. Es kommen hier interne künstlerische Erfahrungen zur Sprache, die vom Laien vielleicht geahnt, aber in ganzer Tiefe nur von dem, der den Gestaltungsprozeß durchführt, also vom Künstler, erlebt werden können. Wer nicht selbst ein guter Maler sei, meinte schon Dürer, dem bleibe die Kunst immer eine fremde Sprache, und Dürer ist gewiß kein «Ästhet» gewesen.

Für Hildebrand spitzt sich das Problem zu der speziellen Frage an den Plastiker zu, wie es möglich sei, dem Kubischen, das uns zu einem beständigen Wechsel des Standpunktes, zu einem tastenden Herumgehen um die Figur nötige und darum im rohen Naturzustand etwas Beunruhigendes habe, dieses Beunruhigende zu nehmen, und er findet die Lösung in dem Begriff der Reliefauffassung, wo der gesamte Inhalt der dreidimensionalen Form in eine zweidimensionale Bildschicht gesammelt wird, die dann aber doch nicht flach wirken soll, sondern – und hier sitzt der springende Punkt – so behandelt sein muß, daß alle Tiefenverhältnisse ebenfalls vom ruhenden Auge, das heißt aus dem reinen Flächenbild abgelesen werden können. «Wie weit der Künstler fähig ist, jeden einzelnen Tiefenwert als Verhältniswert zu dem allgemeinen Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie des Bildwerkes», gleichgültig, ob es sich um einen plastischen Körper oder um eine gemalte Landschaft handelt. An dieser Stelle des Büchleins steigert sich der sonst wissenschaftlich trockene Ton ins Poetisch-Schwungvolle, so daß auch ein ratlos zwischen den Zeilen herumirrender Leser merken muß, es gehe hier um Großes und Entscheidendes. «Die Darstellung der Natur erhält erst in ihr (der Reliefauffassung) eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer

nur und allein auf dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke.» Sie ist das Signum aller künstlerischen Epochen gewesen.

Im Einleitungskapitel hat Hildebrand die psychologischen Grundlagen für seine Theorie des künstlerischen Sehens gegeben. Er war besonders stolz darauf, betonte aber, er sei erst nachträglich darauf gekommen, nachdem ihm das Phänomen als solches aus der Praxis schon bekannt war. Es müssen interessante Unterhaltungen gewesen sein, als der Bildhauer mit Helmholtz, dessen Büste er eben modellierte, diese Dinge besprach! Für die landläufige Vorstellung vom Künstler ist es freilich befremdend, auf eine derartige Denkdisziplin zu stoßen, und man fragt nach Vermittlern. Hat sein Freund, der Kunstpsychologe Fiedler, diese Rolle gespielt? Hildebrand leugnete das aufs Entschiedenste und berief sich auf das philosophische Erbe durch Abstammung.

Es soll an dieser Stelle nicht untersucht werden, ob der Forderung des Auges und der Vorstellung bei der Erklärung der künstlerischen Gestaltungsprinzipien von Hildebrand nicht zu viel zugemutet worden sei – er hat selbst das Bedürfnis empfunden, in einer spätern Auflage der Sache noch von einem andern Begriff her, dem Begriff des Architektonischen, beizukommen –, aber noch einmal: ist nicht gerade der geforderte Flächencharakter eine ausschließlich klassische Forderung? Und hat da nicht doch ein «Klassizist» ein Gesetz aufgestellt, dem schon Bernini, der gesamte Barock die Botmäßigkeit versagten? Zugegeben, die Fassung ist stellenweise etwas starr, aber es sind doch ewige Wahrheiten, die hier formuliert worden sind. Man kann ein Gesetz lockern, wie der Barock es getan hat, deswegen bleibt das Gesetz doch bestehen, und der freieste Bernini, eben weil er bewußt von einer Regel sich löste, bedeutet immer noch etwas anderes als jene Kunst des 19. Jahrhunderts, für die es ein Bewußtsein dieser Regel überhaupt nicht gab und als deren heilbringende, im Maß der Wirkung kaum zu überschätzende Kritik Hildebrands Schrift und Werk verstanden werden wollen.

ÜBER NEUERE KÜNSTLER

ARNOLD BÖCKLIN

Festrede, gehalten am 23. Oktober 1897

Wenn Sie hiehergekommen sind, um als Einleitung zu der Feier, mit der Basel seinen berühmtesten Bürger zu ehren gedenkt, eine Festrede zu hören, so muß ich zum voraus sagen, daß die eigentliche Festrede schon gehalten worden ist: seit fünf Wochen sprechen von den Wänden der Kunsthalle die versammelten Werke vom Ruhme ihres Meisters und dies in einer so eindringlichen Sprache, daß mir daneben nichts übrig bleibt, als höchst anspruchslos von den Eindrücken einige nur zusammenzufassen, die Sie alle und mit Ihnen tausend andere in dieser merkwürdigen Ausstellung empfangen haben.

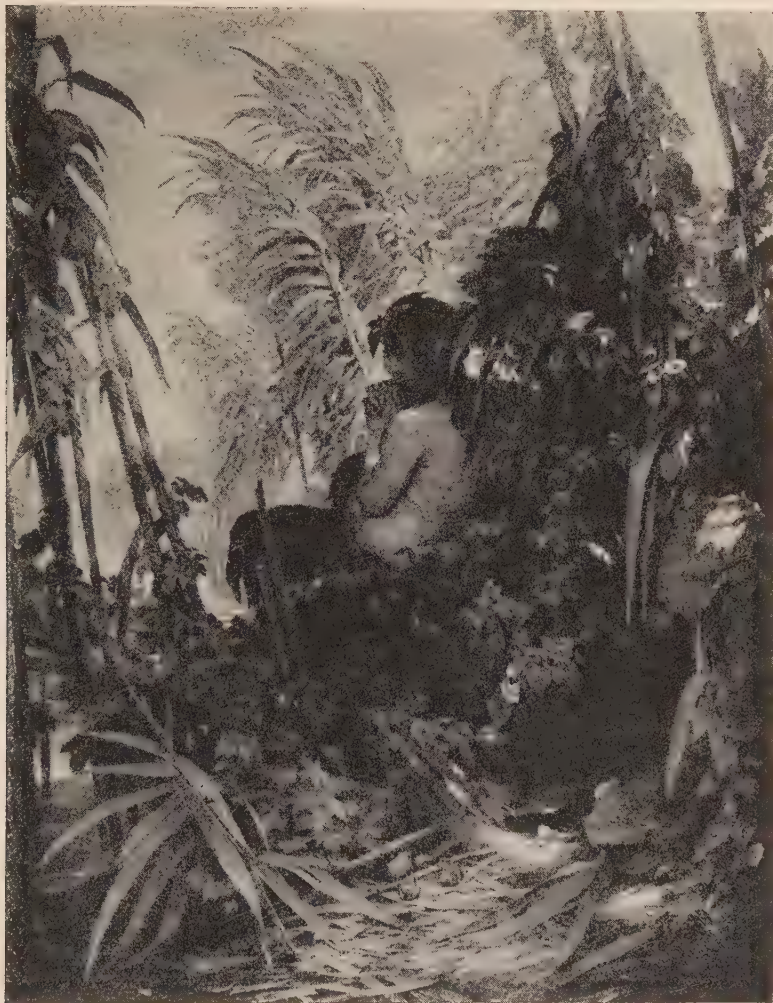
Die Ausstellung gibt nur einen Teil des Lebenswerkes von Arnold Böcklin. Man müßte sie auf ihre vierfache Größe bringen, wollte man eine Anschauung haben von der ganzen Leistung und dem ganzen Manne. Allein auch so, wie sie ist, wird sie jeden mit dem Bewußtsein erfüllen, hier einem Phänomen von einziger Art gegenüberzustehen, und wer alle Bilder einzeln schon gekannt hätte, müßte gestehn, daß sie, zusammen gesehn, doch wieder einen ganz neuen Eindruck machen. Die Universalität dieser Kunst kommt hier erst recht zum Vorschein. Böcklin malt alles: Land und Meer und die Geschöpfe des Himmels und der Erde. Keiner hat eine so allseitige Beziehung zur Natur wie er, und er waltet über der Welt mit Shakespeareschem Reichtum der Stimmung. Er spielt mit dem Zarten und Anmutigen und führt in gewaltigem Anprall elementare Kräfte gegeneinander; taufrisch und leicht wie ein Silberwölkchen läßt er die Göttin der Liebe aus dem blauen Meer emporsteigen, und derselbe Mann malt im selben Jahre den Centaurenkampf, wo tierische Gewalten den Vernichtungskampf kämpfen. Er kann lachen in ausgelassener Lustigkeit und wieder ernst sein und feierlich in gehaltenen, heiligen Gestalten, und erschüttern, wenn er von menschlichem Jammer redet. Er ist durchaus sinnlich, weltfreudig, genießend, aber er leiht doch auch sein Ohr den Stimmen, die von der Vergänglichkeit alles Irdischen flüstern, und er malt Bilder voll Wehmut und Entsagung, wie die Villa am Meer und die Toteninsel. Böcklin besitzt alles, nur eines ist ihm fremd: das Süßliche, das Sentimentale, das Frauenzimmerliche. Seine Kunst ist eine durch und durch männliche Kunst.

Und es ist noch etwas, was gleich auffällt. Böcklins Bilder graben sich dem Gedächtnis ein; sie sprechen stärker als andere; die Wellen, das Gestein, die Baumstämme auf blühender Wiese scheinen eine andere Intensität des Seins zu

haben, als wir es zu sehn gewohnt sind. Woher kommt ihnen diese Stärke? Man ist geneigt zu glauben, Böcklin habe seine besonders günstigen Modelle gehabt, allein die richtige Antwort lautet: nicht weil er gute Modelle, sondern weil er *keine* Modelle hatte, konnte er so malen. Er malt aus dem Kopf, aus der innern Vorstellung. Das gilt von allem, vom Ruhenden und Bewegten, von der physischen Bewegung und vom physiognomischen Ausdruck. Darum ist auch sein Lachen so zwingend, und darum sind seine Kinder so unvergleichlich. Was er gibt, ist nie der einzelne Fall, sondern das Resultat von vielen Beobachtungen, das geklärte ausdrucksvolle Bild, wie es die Vorstellung festhält. Das Malen aus dem Kopf soll nicht ein Bravourstück sein, das der Schwierigkeit wegen bewundert wird, Böcklin hält es für notwendig, wenn man zu deutlichen sprechenden Gestaltungen kommen will. Die Kunst beginnt für ihn überhaupt erst da, wo die Natur in dieser Weise gereinigt ist. Jahrelang hat er seine Schüler bei der Arbeit vor der bloßen Staffelei festgehalten und ihnen anempfohlen, von der direkten Benutzung der Natur sich frei zu machen. Selbstverständlich ist das nur möglich bei einer Vorstellung, die schon ganz vollgesogen ist von den Erscheinungen der Wirklichkeit, ja, die Arbeit des Beobachtens und Sammelns soll eigentlich in keinem Momente aufhören, daß der heimliche Schatz sich mehre, aus dem die Bilder hervowachsen. Das festgewurzelte, stundenlange Betrachten der Dinge ist eine von den Eigentümlichkeiten, die im Umgang mit Böcklin jedem aufgefallen sind. Im Prinzip ist diese Schaffensweise die Negation des sogenannten Impressionismus, und die historische Bedeutung Böcklins wird erst dann recht hervortreten, wenn die Abrechnung mit dieser gewaltigen Macht, die unser Zeitalter beherrscht, endgültig stattgefunden hat.

Aus der innern Vorstellung wachsen nun nicht nur die einzelnen Stücke des Bildes hervor, sondern das Bild als Ganzes, und die Figuren sind immer gleich zusammen gesehn mit der Landschaft. Darum erscheinen sie so notwendig an ihrem Platze, darum besitzt die Szene, der Raum eine so große Klarheit. Und die Fabelwesen sind nicht als bloße Aktfiguren mit einer mythologischen Garderobe in eine bestimmte Landschaft hineingesetzt, sondern aus der Anschauung des Elementes herausgeboren, getränkt mit dem besondern Charakter der augenblicklichen Luft- und Lichtstimmung und darum so ganz unnachahmlich und unübertragbar.

Nicht von Anfang an ist Böcklin er selbst gewesen, auch seine Individualität ist *geworden*, und es ist gerade ein Hauptreiz unserer Ausstellung, daß man dieses Werden von den ersten Anfängen an verfolgen kann. Heimatliche schlichte Naturstudien, romantische Stimmungsbilder mit Abendhimmeln und gotischen Ruinen und ideale italische Landschaftskompositionen gehen anfänglich nebeneinander her. Bei Schirmer in Düsseldorf bekam der Hang nach der großen heroischen Landschaft Nahrung. Gewaltige Baumgruppen, majestätische Ebe-



ARNOLD BÖCKLIN. PAN IM SCHILF

nen und italienische Berglinien mit ihrem ruhigen Atemzug füllten die Phantasie. Allein das etwas allgemeine Pathos der Schirmerschen Art genügte Böcklin nicht, er nahm sich selber in die Schule, und seine eigentliche Lehrzeit beginnt erst mit dem Jahre 1850, wo er zum ersten Male Rom betrat. Er blieb sieben Jahre dort, und die Resultate dieser Studienzeit sind die weltbekannten Bilder, wie der «Pan im Schilf» in der Münchner Pinakothek, der «Panische Schreck» bei Schack oder die «Jagd der Diana» im Museum von Basel.

Der junge Feuerbach mag der erste gewesen sein, der den vollen Eindruck von der Kolossalität der Böcklinschen Begabung erhielt. Nach einem Besuch in seinem Atelier kam er einmal – wie uns Allgeyer erzählt – ganz vernichtet nach Hause: er müsse wieder von vorn anfangen!

Es waren die Vorstudien zum Pan im Schilf, die er gesehen hatte, und in der Tat, es ist merkwürdig: Das Bild in der neuen Pinakothek ist jetzt vierzig Jahre alt, aber es wirkt noch immer neu, während seine ganze zeitgenössische Umgebung unmodern geworden ist. Hohes Schilfröhricht, das der Wind leise bewegt; ein weiß-wolkiger Himmel; nur ein einziger Sonnenstrahl hat sich an den stillen Ort durchgeschlichen, und es erscheinen ein paar Lichtflecken am Boden. Die Komposition ist schon ganz in der Art, daß die Figur völlig aufgeht in der Landschaft, man erschrickt fast, wenn man den Pan entdeckt, der da sitzt und das Geflüster des Schilfes auf der Syrinx begleitet; was aber damals den größten Eindruck machte, waren die Sonnenflecke am Boden mit ihrer fast illusionären Wirkung. In den letzten Jahren haben unsere Maler das Problem oft aufgenommen, Böcklin selbst ist nicht wieder darauf zurückgekommen, es muß ihm zu spielerisch vorgekommen sein.

Das Panbild bei Schack gibt die heiße Mittagsstunde, wo die Luft zitternd aufsteigt vom brennenden Gestein und die Umrisse der Felsen zu vibrieren scheinen. Der Hirt hat wirklich sichs bewegen gesehn: Pan sitzt da oben, den man nicht stören darf, und überwältigt vom Schrecken springt er mit seinen weißen Ziegen den glühenden Felsabhang herunter.

Und ganz voll Licht wie hier ist auch die Szene mit der Jagd der Diana auf dem Gemälde des Basler Museums. Hochbedeutend im Gesamtmotiv und unendlich reich in der charakteristischen Bildung der südlichen Gewächse, die in mächtigem Schwall sich gegen das Meeresufer hinunter ergießen, wäre das Bild allein schon merkwürdig durch seine Luftstimmung: der schwüle Himmel, der eben anfängt, mit weißen Streifen sich zu überziehn.

Eine ganze Reihe moderner malerischer Aufgaben hat Böcklin damals vorauserledigt. Wenigen zu Dank! Hätte er fortgefahren, italienisch-ideale Landschaften zu malen mit den bekannten Baumgruppen und Himmeln, in der konventionellen gelbbraunen Tönung – es wäre ihm viel Not erspart geblieben. Für kostbarere Werte hatte das reisende Publikum in Rom kein Auge. Böcklin hätte verhungern können. Er entschloß sich, mit seiner Familie, die er in Rom gegründet, den Norden wieder aufzusuchen. Durch Feuerbachs Vermittlung kam es in Hannover zu einem Auftrag, leider nahm die Geschichte eine ungünstige Wendung, indem der Besteller die Bilder zurückwies, aber in München rettete ihn sein «Pan im Schilf»: er wurde für die Pinakothek erworben. Die Beziehungen zu Schack knüpften sich an, und 1860 gab man ihm sogar eine Professur an der Weimarer Kunstschule. Diese Art von Versorgung entsprach

ihm freilich wenig. Wenn er später junge Künstler zu beraten hatte, so sagte er wohl kurzweg: Gehen Sie auf keine Akademie und reisen Sie so bald wie möglich nach Italien. Und das war es, was er damals selbst tat: 1862 schon entledigte er sich der akademischen Verpflichtung und ging nach Rom zurück, wo ihn Feuerbach als die erwünschteste Gesellschaft erwartete.

Böcklin und Feuerbach in Rom, die beiden repräsentierten damals die deutsche Kunst, und Graf Schack hat den Ruhm, sie eine Zeitlang allein am Leben gehalten zu haben. Es gibt Leute, die den deutschen Künstler prinzipiell auf dem heimatlichen Boden festhalten wollen und das Arbeiten in Rom von vornherein für bedenklich halten. Als ob es nicht auch deutsch sei, was Deutsche in Italien empfinden! Als ob nicht die schönsten Früchte da gereift wären, wo germanischer Geist mit südlicher Natur sich traf!

Für Böcklins zweiten römischen Aufenthalt ist vor andrem die Schöpfung der «Villa am Meer» bedeutsam. Es ist ein Bild, das wir uns nicht mehr wegdenken könnten, an das sich Fäden nach allen Seiten anknüpfen. Wo von der Empfindung unseres Jahrhunderts die Rede ist, wird die «Villa am Meer» genannt werden müssen. Die Stimmung des Abends. Langsam, gleichmäßig rollen die grauen Wogen ans Ufer. Ein letzter Strahl trifft die Säulen der Gartenhalle. Es überkommt uns das Gefühl der Verlassenheit und Öde, auch wenn nicht die Figur in Trauerkleidern am Strande stünde. Wir glauben das Seufzen des Windes zu hören, der die hochragenden dunkeln Zypressen aufschauern macht. Böcklin hat das Bild mehrmals wiederholt, und er ist eigentlich nie größer als in solchen Wiederholungen. Wo anderwärts ganze Existenzen auf einen Wurf der Art gegründet worden wären, gibt er in jeder Wiederholung etwas von Grund aus Neues.

Und was für Schöpfungen gehen daneben her! Ich nenne eine: Die Klage des Hirten bei Schack, mit dem entzückend durchgebildeten nackten Knaben, der von seiner Liebe singt. Die Berührung mit Feuerbach ist hier offenbar. Feuerbach malte damals auch solche musizierende Kinder, in mehrfacher Variation, aber das andere Temperament macht sich gleich mit aller Entschiedenheit fühlbar. Böcklin ist sinnlicher, leidenschaftlicher: nur er gibt den feuchtglänzenden Blick, wie nur er das Rosengehänge und das Stückchen sonniger Wiese hat malen können. Und ganz trennen sich die Wege in Bildern wie der altrömischen Weinschenke, wo die Basler Ausstellung ein Exemplar in feiner graulicher Tönung aufweist. Es ist die Überleitung zu jener Periode der ins Graue gedämpften Farbe, wie sie die große «Trauer der Magdalena» (1868) hat und die Porträts aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Wer Feuerbach kennt, weiß, daß sein Kolorit die gleiche Wandlung durchmachte.

Seit 1866 war Böcklin wieder in Basel. Es erwarteten ihn große Aufgaben in Fresko: Die Malereien im Treppenhaus des Museums entstanden damals und

noch vorher (Sommer 1868) die Bilder in der Gartenhalle Sarasin-Thurneysen. Wenn man über die Museumsfresken heute schwer mehr unbefangen urteilen kann, weil man weiß, wie Böcklin derartige Stoffe später anders zu behandeln pflegte, so kann man sich doch der Freude über die malerische Behandlung unmittelbar hingeben. Man frage sich, ob damals überhaupt jemand diese Einsicht in das Wesen des Freskovortrages besessen habe. Wie der Künstler zwischen Fresko und Tafelbild unterschieden wissen wollte, lehrt ganz deutlich die Vergleichung der Sarasinschen Wandgemälde mit den entsprechenden Stücken der Galerie Schack (Toscanische Villa und Gang nach Emmaus).

Etwas Gedämpftes haben freilich auch die Tafelbilder. Es ist die Signatur der Periode. Der Frühlingshimmel in der «toscanischen Villa» ist überzogen, der «Gang nach Emmaus» ist eine abendlich wolkige Landschaft. Die malerische Stimmung wird da gesucht, wo wenig Farbe ist, im verschleierten Licht, in weichen gebundenen Tönungen.

Da auf einmal – mit Beginn der siebziger Jahre – reißt der Wolkenschleier und die Welt entzündet sich in leuchtender farbiger Glut.

Wie ein helles Trompetensignal tönt die «Muse des Anacreon» aus ihrer Umgebung heraus, und das mächtige Blau und Rot ist hier nur die Begleitung zu der sprühenden Kraft des Auges. Auf der «idealen Frühlingslandschaft» bei Schack findet man das Motiv der toscanischen Villa wieder, aber jetzt glänzt alles in Farbe: kleine weiße geballte Wölkchen stehn am tiefblauen Himmel, und über die leuchtenden Wiesen wandeln die Mädchen in bunten Seidengewändern. Aus dem «Gang nach Emmaus» werden die «Maurenzüge». Sonstiges Gemäuer erscheint, rote Mäntel, weiße Pferde, Blutbuchen und herbstliches Goldlaub. Es ist das Geheimnis des Böcklinschen Kolorites, daß es in der Wirkung sich nicht abstumpft. Warum kommen uns Makarts Farbenzusammenstellungen schon trivial vor, wie abgeleierte Harmonien? Sie sind nicht aus der Tiefe der Persönlichkeit herausgeboren, sondern sind ein bloß modisch-geschmackvolles Arrangement gewesen und damit dem Schicksal des Veraltens verfallen.

Damals, als Böcklin seinem 45. Jahre sich näherte, offenbarte sich seine Persönlichkeit zum erstenmal ganz, in erstaunlicher, überströmender Fülle. Wie er in seinen Beziehungen zur Natur immer mannigfaltiger wird, so gibt er den Eindruck mit immer größerer künstlerischer Freiheit wieder: es beginnt jetzt in umfassender Weise jenes mythologische Dichten, das überall zu leibhaftigen körperlichen Gestalten vordringt. Die Ausstellung ist reich genug, um diese wunderbare Emanation vor Augen zu führen. Der Centaurenkampf des Basler Museums, in dem Eindrücke der brutalen Gewalten im Hochgebirge verarbeitet zu sein scheinen, wird dabei immer seine zentrale Bedeutung behaupten. Es ist ein Werk, gleich mächtig in der Farbe wie in der Form. Wie in der mittlern



ARNOLD BÖCKLIN. CENTAURENKAMPF

Kämpfergruppe die Bewegung in den führenden Linien herauskommt und auf alle Ferne wirksam gemacht ist, sucht seinesgleichen. Ich spreche nicht von den andern gleichzeitigen Bildern der Ausstellung – jedermann hat sie vor sich: die Venus Anadyomene, die Panszenen, die Klio und das Bild der Anmut: Flora, die über die Wiese schreitet, mit schwebendem, weichem Sammettritt – es sei nur gesagt, daß hieher auch noch die dunkle Meeresidylle der Galerie Schack gehört, wo Böcklin das kalte Element gefaßt hat: das Weib, das mit der Schlange spielt, hat kein warmes Blut, und doch ruht in ihr etwas geheim-leidenschaftliches, wie in den tiefen Gründen des Meeres.

Ein Jahrzehnt lang hatte es Böcklin im Norden ausgehalten, erst in Basel, dann in München; im Jahre 1876 geht er nach Italien zurück und schlägt seinen Wohnsitz in Florenz auf, und nun geschieht aufs neue etwas Wunderbares. Es findet eine Abklärung statt, eine Beschränkung auf das Wenige, eine Vereinfachung der Motive zugunsten des ganz intensiven Eindrucks. Wenige Farben, wenige Richtungen. Elementare Kontraste. Die Farbe gewinnt jetzt die höchste Brillanz und der Stimmungsausdruck die größte Entschiedenheit. Vollkommene Klarheit verbindet sich mit der sichersten Ökonomie der Wirkungen.

Odysseus und Kalypso ist ein Bild dieser Periode, die man im eigentlichen Sinne die klassische nennen kann. Nur zwei Farben, er blau, sie rot, sonst nichts als brauner Fels, grauer Himmel und ein Stückchen graues Meer. Die Figur des Odysseus aber, der wie eine einzelne Säule dasteht und abgewendet über das

Meer hinblickt, wird als konzentrierter Ausdruck des Heimwehs nie mißverstanden werden können. Scheinbar ohne allen Aufwand an Mitteln, ist hier ein stärkster Ausdruck für das Hinaussehen gefunden. Wer nun trotzdem nach blauem Meer und tropischen Gewächsen verlangt, der mag bei Preller sein Genüge suchen; es macht nur nachdenklich, daß sich Prellers Bild bei all seinem Einzelreichtum sofort erschöpft und leer wird, während Böcklin eine immer neue Anziehungskraft entwickelt.

Wie das Figurenbild, so vereinfacht sich die Landschaft. Sie wird ganz klar und durchsichtig. Das viele Detail, das wirre Busch- und Baumwerk weicht, man sieht klare Silhouetten, leuchtende Stämme. Die Gestalt des Bodens verliert die unruhig schwankende Bewegung, einfache Flächen fügen sich in sicherem Verhältnis zusammen.

In den Motiven an sich liegt nichts außerordentliches. Aber wie die Bäume schimmernd dastehn, die Wiese sich im Frühlingsglanze breitet, wie das Wasser mit Silberwellen hineilt über den durchsichtigen Grund und die Luft tief und strahlend ist, so haben diese Landschaften etwas Wunderbares, Märchenhaftes. Still und leuchtend liegen sie da. Hie und da hört man den Ton der Panspfeife, dem dann die Frühlingsnympfen lauschen, man entdeckt einen komischen bocksfüßigen Kerl, der sentimental wird, und man muß lachen, oft aber steigert sich die Stimmung ins Hochfeierliche und Heilige. Gefilde der Seligen möchte man all diese Bilder einer seltsam verklärten Wirklichkeit nennen. Und wenn im «Opferhain» aus dem Grunde der herbstlichen Baumallee ein Zug weißgekleideter Männer in stummer Prozession hervorwandelt, so ist das eine von den Staffagen, die ganz notwendig aus dem Geist des Ortes sich ergeben zu haben scheinen.

In dieser Zeit ist auch die Toteninsel entstanden. Die wehmutsvolle Stimmung der Villa am Meer erscheint hier weiterentwickelt zum Bilde der versteinernen Einsamkeit. Eine Gruppe von hohen, dichten Zypressen, eingeklemmt zwischen steile Felswände. Der Himmel dunkel. Das Meer regungslos. Nichts als die starren Vertikalen und Horizontalen. Kein Reiz malerischer Verkürzung. Der gleiche Abschnitt rechts wie links.

Mit diesem hohen Stil hat sich Böcklin noch nicht erschöpft. Unerwartet nimmt er eine neue Wendung. Wer den dritten Raum der Ausstellung betritt, prallt förmlich zurück von der überwältigenden Offenbarung eines üppigsten Kolorits. Als ob eine unbändige Freudigkeit über den alternden Meister gekommen wäre, die sich in Farbe habe Luft machen müssen, so knallt es von den Wänden. Er ging damals den sechziger Jahren entgegen. Es ist die Zeit, da er in die Heimat zurückkehrte und in Zürich mit Gottfried Keller zusammensaß.

Was malt er da in den Najaden der Basler Sammlung? Die Stunde des beginnenden Sturmes, wenn die Wasser anfangen unruhig zu werden und die

Wellen hoch aufspritzen am Fels. Man hört dann allerlei seltsame Stimmen, es klingt wie übermütiges Gelächter, wie ein Johlen und Kreischen – Böcklin macht uns glauben, daß es wirklich die Meerweiber und die Unholde der Tiefe sind, denen es jetzt erst recht wohl wird, und die mit lautem Lärm ihr Spiel anfangen. Es sind keine mädchenhaften Nixen, mit denen sonst so oft ein falsches Interesse in die Szene hereingebracht wird, sondern rote kreischende Fischweiber, und ihr gellendes Lachen scheint sich in Farbe umgesetzt zu haben.

Und dann ist er in allem Jubel wieder still und milde und malt den Frühlingsgesang der Mädchen, die am Hügel hinschreiten: «Sieh, es lacht die Au!», ein Bild, das sich ganz von selbst in Musik umsetzt, so sehr ist alles darin Rhythmus der Bewegung und Wohlklang der Farbe.

Die elegische Stimmung tritt jetzt zurück. Selbst in den Ruinenbildern gewinnt das Sinnlich-Prächtige die Oberhand. Das weiße verfallende Gemäuer steht im brennenden Rot des herbstlichen Buchenwaldes und in unergründlicher Purpurpracht rauschen die Meereswogen.

Wenn solche Gemälde vor zehn Jahren auf Ausstellungen erschienen, so sahen sie zwischen den damaligen Modebildern wohl seltsam aus. Die allgemeine Ablehnung der Farbe hatte damals ihren Höhepunkt erreicht, was wollte dieser Mann in den Reihen der zarttonigen Maler des hellen Pleinair?

Wohlwollende Kritiker ließen ihn gelten als Original und unverbesserlichen Koloristen, wenige mögen es gewesen sein, die in ihm nicht den Sonderling, sondern umgekehrt den gesunden und naiven Menschen sahen, der nach der Philosophie: was gut schmeckt, das ist gut, die Freude an der klaren Farbe behielt und die klare Form der unklaren vorzog. Die Freudigkeit der Anschauung, das ist es, was aus allen seinen Bildern leuchtet, und die Lust an der glänzenden Farbe bei ihm ist nicht größer als das Verlangen nach der vollkommensten Klärung der körperlichen und räumlichen Erscheinung.

Gewiß repräsentiert Böcklin nicht die einzige Kunst, es gibt der Möglichkeiten noch andere, die Welt künstlerisch zu sehn, aber so wie er ist, verehren wir in ihm einen der größten Wunder- und Wohltäter der Menschheit. Er hat unendliche Quellen des Genusses erschlossen, denn die Malerei ist nicht dafür da, um nur die Wände der Häuser zu dekorieren, die Künstler sind die großen Offenbarer, die uns den Reichtum der Welt sehen lehren. Tausende sind in diesem Sinne Böcklins Schüler geworden, und die wiedergewonnene Freude am Starken und Gesunden, die Gensung zu festlicher Sinnlichkeit ist eine frohe Gewähr für das kommende Jahrhundert.

Im wahren Sinne des Wortes darf man Böcklins Kunst eine festliche Kunst nennen. Vielen ist es unbegreiflich erschienen, daß Basel seine Heimat sei, die Stadt, wo doch alle Lebensfreude nur gedämpft und verhüllt sich zeigen dürfe:

andererseits ist Basel vor kurzem verglichen worden mit der berühmtesten Feststadt Deutschlands, mit Nürnberg in den glänzenden Tagen Albrecht Dürers. Ich will nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht. Das aber werden wir sagen dürfen: so lange bei uns Arnold Böcklin in Ehren gehalten wird, wird auch der festliche Glanz, in dem die Stadt heute erstrahlt, nie ganz erlöschen.

ARNOLD BÖCKLIN

Bei Anlaß von Schicks Tagebuch

Als Böcklin starb, ist wohl gefragt worden, ob er denn keine Schule hinterlasse, und man hat allzu schnell geantwortet, das wäre unmöglich bei einer Kunst wie der seinigen, die so ganz bedingt sei von einer bestimmten Individualität. Von einer Schule kann man allerdings nicht sprechen, höchstens von einzelnen Schülern – der ihm innerlich am nächsten stand, Sandreuter, ist nun auch tot –, aber es ist falsch zu meinen, Böcklin hätte als Lehrer nichts geben können. Im Gegenteil. Er war ein ausgezeichnete Lehrer und zwar darum, weil er sich selbst beständig in die Schule nahm. Weil er nie mit der Improvisation, mit dem ersten Ausdrucke sich begnügte, sondern den Bildgedanken so lang verfolgte und durch alle möglichen Wandlungen durchtrieb, bis er ganz klar dastand und so deutlich sprach, als er sollte. Er hielt nichts auf Maleregeln, aber bei jeder Wirkung fragte er nach dem «Warum?» und überall hat er sich bemüht, seine Erkenntnisse auf einen allgemeinen Ausdruck zu bringen. Der sonst so wortkarg sein konnte, in Sachen der Kunst war er es nie. Während der Arbeit, angesichts eines bestimmten Falles sprach er gern über das, was gut und was verfehlt sei, und über die Mittel, wie man den Fehler korrigieren könne. Es ist ein Glücksfall ohnegleichen, daß dieser Meister, der so gut sprach, auch einmal einen Schüler gehabt hat, der nicht nur gut hörte, sondern mit größter Gewissenhaftigkeit jedes Wort niedergeschrieben hat. Das Schicksche Tagebuch gehört zu den lehrreichsten Büchern, die über Kunst je gedruckt worden sind. Und dabei ist es ein besondrer Vorteil, daß der Schreiber nicht an das Drucken gedacht hat. Seine Aufzeichnungen machen den Eindruck absoluter Treue. Mit der gleichen Sorgfalt notiert er: Böcklin fand, ich sei langweilig, wie er ein paar neue Rezepte für Fixative festhält. Wenn man ihn mit Eckermann vergleicht, so tut man, glaub ich, Eckermann Unrecht; allein er ist interessant genug gewesen, um Böcklin zur Mitteilung seiner Kunsterfahrungen zu bewegen.

Als die beiden sich trafen (in Rom), war Schick fünfundzwanzig, Böcklin fast vierzig. Es war im Jahr 1866, die Periode, wo die «Villa am Meer» gemalt

wurde, der «Daphnis» bei Schack, die «Viola» im Basler Museum. Vor allem ist ausführlich von dem «Petrarca» die Rede, der sich in Basler Privatbesitz befindet. Nachher war Schick auch in Basel bei Böcklin, als die Fresken im Museum und in der Sarasinschen Gartenhalle gemalt wurden (1868/69) und neben andern Tafelbildern die Dresdner «Wiesenquelle» und die erste «Anadyomene» (bei Heyl) entstanden.

Es ist also der Böcklin des Anfangs, den wir hören. Der Petrarca hat schon im Stoff etwas Altmodisches: der dichtende Dichter – das galt damals noch als ein poetischer Stoff. Auch die Liebesklage des Daphnis, die Trauergestalt der «Villa am Meer» (sie hieß ehemals Iphigenie) sind Motive, die Böcklin noch im Banne der spezifisch-poetischen Situationen zeigen. Die Museumsfresken würde er später auch anders gegeben haben. Hier ist noch keine eigentliche Beseelung der Elemente: die Frau, die die magna parens darstellen soll und aus dem Wasser kommt, hat mit dem feuchten Element nichts gemein; die Flora ist eine beliebige Schwebfigur, die ihre Verwandten in der Farnesina hat, es ist noch nicht der leise linde Tritt des blumenstreuenden Mädchens, das mit den Frühlingslüften über die Wiesen geht; und der Apollo gehört auch noch der rhetorischen Aera an: er *sagt* etwas, man muß sich zum Bild noch etwas hinzudenken.

Und trotzdem: Die malerischen Grunderkenntnisse sind dieselben, die Böcklin noch ein Vierteljahrhundert später vertritt und mit ganz ähnlichem Ausdruck zu wiederholen nicht müde wird.

Zunächst: Daß man sich unabhängig machen müsse von dem Naturvorbild. Das Modell und die direkte Benutzung von Naturstudien hemmen die künstlerische Gestaltung. Als es bei den Fresken mit einer Schulter nicht recht klappen wollte, erbietet sich Schick für die Stellung zu posieren – Böcklin lehnt es ab: ein Stück bestimmter Natur würde ihn jetzt aus dem Zusammenhang bringen. Die wirklich ausdrucksvollen Bewegungsmotive aber seien die, die man in der Vorstellung besitzt. Bei jedem Zeichnen nach Modell läßt man sich über das Wesentliche und Unwesentliche täuschen. Man mache Studien nach der Natur, gut, um eben die Dinge kennen zu lernen; ein Kunstwerk aber muß aus der innern Vorstellung hervorgehen.

Wie Böcklin die Natur gesehen haben wollte, zeigt die folgende kleine Geschichte: Er machte einmal mit Schick einen Tagesausflug in die Campagna, wobei die Sommerlandschaft nach allen Seiten genossen, im besondern aber vormittags und nachmittags Huflattich-Studien gemalt wurden (für den Petrarca). Auf dem Heimweg meinte Böcklin, man habe sich noch zu viel zerstreuen lassen, man hätte nur für den Huflattich hinausgehen und diesen recht beobachten sollen, dann würde man einen viel bleibenderen Eindruck mitnehmen.

Bekanntlich hat er später gar keine Studien mehr gemacht und nur aus dem Kopf gemalt.

Die Erkenntnis, daß alle Wirkungen nur Verhältnismwirkungen sind, durchzieht das Schicksche Buch wie ein roter Faden. «Sie müssen bei jeder Richtung gleich an die Gegenrichtung denken.» Das Horizontale bekommt seine Kraft durch den Gegensatz des Vertikalen; im Hellen und Dunkeln, im Kalten und Warmen, im Farbigen und Farblosen, im Weichen und Harten, und so in allen Beziehungen muß das Bild durch Kontraste wirksam gemacht werden.

Wüßte man nicht, wann das gesagt ist, so würde man Bilder, wie die Berliner Frühlingslandschaft («Die drei Lebensalter») zur Illustration heranziehen. Da ist diese Ökonomie der Kontraste in aller Deutlichkeit durchgeführt, und die Vergleichung mit einem analogen Stück aus älterer Zeit, der Frühlingsvilla bei Schack, wird das erst recht ins Licht setzen. Und trotzdem ist gerade dieses ältere Bild von *dem* Böcklin gemalt, der zu Schick gesprochen hat. Die Wirkungseinsicht ist damals schon vorhanden, aber es sind die Konsequenzen erst teilweise gezogen.

Und ebenso steht es in anderen Fällen. Die Sätze des Meisters klingen so, als ob sie nicht für die damaligen Bilder, sondern für die künftigen Geltung haben sollten. Böcklin spricht von seinem ersten Piratenbild und wie es ihm Mühe gemacht habe, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, daß das Interesse an ihnen nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als «düsteres Mitklingen durch die Landschaft zog». Das landschaftliche Thema hier (mit dem Motiv der Villa am Meer) hat aber für uns einen lediglich elegischen Charakter, und man erstaunt bei näherem Zusehen Piraten zu finden, die eine Frau fortschleppen. Gerade das fehlt, was Böcklin haben wollte, die Einordnung der Staffage in die Gesamtstimmung. Er muß das selber dann empfunden haben. Denn aus diesem Keim löst sich die eigentliche Villa am Meer heraus (in ihren verschiedenen Redaktionen), wo dem elegischen Thema die «Iphigenie» als Begleitfigur beigegeben ist, und das Piratenmotiv verbindet sich nachher mit ganz anderen Kompositionen: wenn die Gewalttäter nicht als fremde Zutat erscheinen sollen, so muß es in den großen Formen des Bildes schon gewalttätig zugehen, und das ist dann geschehen, am grandiosesten in dem letzten Piratenbild mit der brutal von oben rechts hereinstoßenden riesigen Brücke.

Bei keinem Zeitgenossen möchte so viel von der Einheit eines Bildes die Rede sein wie bei Böcklin. Er kritisiert unaufhörlich die Pilotyaner, die mit Nebensachen die Stimmung zerstören, mit einem raffiniert gemalten Seidentepich im Vordergrund und dergleichen; er hat aber überhaupt eine neue Vorstellung

von dem Sehen und dem Sehbarmachen eines Bildes. Er drängt den Beschauer zurück, damit er das Ganze überschauen muß. Durch skizzenhafte Ausführung will er ihm die Nahbetrachtung von Einzelpartien verleiden. Er legt zusammengehörige Farben im Bilde weit auseinander, damit der Blick von einem Ende zum andern zu gehen gezwungen wird. Daß das Auge des Betrachters *geführt* werden müsse, ist ein Ausdruck, der mehrfach vorkommt. Es soll rasch und sicher das Ganze fassen können, wenn die Kunst ihre Aufgabe gelöst hat. Die Anschauung zu vereinfachen und zu erleichtern, darauf kommt es an.

Diese Erleichterung der Anschauung geschieht nicht durch ein willkürliches Auslassen von Erscheinungsmomenten; was Böcklin geben will, ist der volle plastisch-räumliche Eindruck der Natur. Auf Linienabstraktionen hat er sich nie eingelassen. Die Dinge sollen mit der schlagenden Kraft der Wirklichkeit auf die Fläche gebracht werden, und das ist ihm eine Sache von größerer Wichtigkeit als aller Ausdruck im einzelnen. Von allen Seiten sucht er dem Problem beizukommen, diese elementarste Wirkung der Natur zu fassen. Er versagt sich die billigen Reize, mit Schlagschatten und Reflexen im Vordergrund etwas heraus zu modellieren, was dann vom Publikum als greifbar-wirklich bestaunt wird: der Raum als Ganzes soll sprechen. Und nun sieht man ihn als subtilen Valeurs-Beobachter arbeiten, und er meint gelegentlich beim Petrarca, wenn ihm der Besteller mehr bezahlte, so wollte er's durch die feinste Abwägung der Töne bis zur stereoskopisch-illusionären Wirkung bringen.

Bei all diesen Bemühungen, derentwegen ihn unsere Maler später bewundert haben, unterscheidet er sich aber ganz bestimmt von der modernen Lichtmalerei, indem er auf eine direkte Nachahmung der Wirklichkeit von vornherein verzichtet. In seiner weiteren Entwicklung hat er bekanntlich die farbige Erscheinung der Dinge mehr und mehr souverän behandelt, aber schon in dieser Periode der subtilen malerischen Beobachtung ist er darüber mit sich im klaren, daß wir durch unser Material gezwungen sind, «unnatürlich» zu malen. Wenn wir die Dunkelheiten der Natur ungefähr erreichen können, so bleiben wir mit unseren Mitteln hinter dem Licht und der Farbe der Natur so weit zurück, daß man notwendig nach einer imaginären Skala malen muß. Setzt man die Unterschiede der Natur gleich 1 : 100, so ist der Umfang unserer Pigmente vielleicht wie 4 : 60. Man kann also ähnliche *Verhältnisse* malen, aber mehr nicht. Allgemein ausgedrückt, man soll sich nicht einfallen lassen, die Natur wiederzugeben, sondern nur etwas dem Eindruck der Natur Analoges zu erreichen suchen. Neben eine gemalte Rose soll man nicht eine wirkliche halten, sonst kommt man nie ans Ziel; man soll nur suchen, etwas zu machen, was innerhalb der Bilderscheinung wie eine Rose wirkt. Den direkten Vergleich mit der Natur hält das größte Kunstwerk nicht aus.

In der Sarasinschen Gartenhalle sollte nach dem Willen des Besitzers ein

großer Spiegel zwischen die zwei Landschaften in die Wand eingelassen werden. Es ist in Basel die Erinnerung lebendig geblieben, wie Böcklin den Herrn des Hauses beschwor, davon abzustehen: «die Natur töte die Kunst». Die Bäume des Gartens im Spiegelbild würden die Wirkung der Malereien vernichtet haben.

An die monumentalen Aufgaben ist Böcklin nicht zufällig gekommen. Wenn wir recht berichtet sind, ist er es gewesen, der beim Anblick der eben gebauten, schönräumigen Gartenhalle Herrn Sarasin den Vorschlag machte, die Wände ihm zu überlassen. Seine Natur drängte ihn ins Große. Was ihm immer vorschwebte, war: «durch große Erscheinung zu sprechen». Komponieren, heißt es gelegentlich, ist Unbedeutendmachen des Nebensächlichen. Im gleichen Zusammenhang aber fährt er fort: die Verteilung in einem gegebenen Raum ist das Allererste und die Hauptsache beim Komponieren. Er lobt Raffaels *Farne-sina*-Fresken nach dieser Seite. Für Raffael hat er auch sonst das Wort «dekorativ», als ein Lobesprädikat ersten Ranges. Das Dekorative sei gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen werde, sondern eine der ersten Hauptsachen. Und eben deswegen konnte es ihm keine Freude machen, lauter Tafelbilder zu malen, deren Schicksal er nicht in der Hand hatte; er verlangte nach Räumen, wo die Aufgabe darin bestand, die Bilder in Beziehung zur gegebenen Architektur «herauszubilden».

Bekanntlich hat sich nach den Basler Treppenfresken ein ähnlicher Auftrag nicht mehr eingestellt. Das ist ungeheuer schade, denn neben Hans v. Marées ist Böcklin ohne Zweifel der einzige Monumentalmaler, den die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehabt hat.



Die Schickschen Aufzeichnungen sind ein Handwerksbüchlein. Es ist viel von Rezepten die Rede und wenig von Stimmungen. Böcklin sucht dem Schüler Wirkungen zu erklären, aber in die Kristallgewölbe, wo der schöpferische Gedanke ruht, dringt der Blick nicht hinab. Der *Kunstverstand* hat hier das Wort und eben darum ist das Buch so lehrreich. Es wäre aber eine verkehrte Anwendung, wenn nun der Leser die Kunstmittel für die Kunst nähme und die Erkenntnis, wie die Wirkung erreicht ist, mit der Wirkung selbst verwechselte.



ARNOLD BÖCKLIN. DIE INSEL DER TOTEN

BEMERKUNGEN ÜBER LANDSCHAFT UND STAFFAGE

In der Neuen Pinakothek hängt eine kleine Landschaft vom alten Reinhart in Rom: ein stiller Wasserspiegel zwischen Felsen, der nach vorn abfließt und dabei einen Fall bildet. Auf dem Wasser treibt ein Kahn mit einem schlafenden Knaben; der Kahn nähert sich bereits dem Fall, es wird ein Unglück geben, wenn es dem Mann am Ufer nicht gelingt, mit seinem Zuruf den Knaben noch aufzuwecken. Mancher, dem das Bild sonst keinen besonderen Eindruck gemacht hätte, wird durch diese Staffage aufgeregt worden sein und diese Aufregung in Erinnerung behalten. Das Bild ist aber dadurch nicht wertvoller geworden, im Gegenteil: Das ist die Staffage, wie sie nicht sein soll, eine Zutat ohne formalen Wert, die in der Gesamtwirkung eine unverhältnismäßig große Rolle spielt, ja der eigentlichen Wirkungsabsicht sich widersetzt, denn wenn einmal die Spannung wach geworden ist: «wie wird es ausgehn?», so ist es vorbei mit der beschaulichen Stimmung, auf die eine schön aufgebaute Landschaft doch rechnen muß.

Es wäre nicht ohne Interesse, das Verhältnis von Landschaft und Staffage einmal geschichtlich durchzuverfolgen. Ein Künstler, der sich die Sache ganz besonders zu Herzen genommen hat, ist Böcklin gewesen, und seine Entwicklung hier gibt Aufschluß über Grundgesetze der Kunst.

Die «Villa am Meer» mit dem grauen Sciroccohimmel und den leise sich beugenden hohen Zypressen ist als stark sprechende Stimmungslandschaft ungeheuer populär geworden. Sie hat als Staffage eine schwarzumhüllte Frauenfigur, die unten am Ufer steht und über die langsam anrollenden Wogen hinblickt. Böcklin sprach gelegentlich von dem Bild als dem Iphigenien-Bild. Die Frau sollte den letzten Sproß eines edlen Geschlechtes bedeuten. Was gäbe es für eine bessere Begleitung für die Schwermut dieser edlen Szenerie? Und doch ist das Bild schlecht konstruiert, eben weil die Staffage aus dem Ganzen herausfällt. Nicht in der Tonart, aber dadurch, daß sie geistig eine viel größere Bedeutung in Anspruch nimmt, als ihr ihrer Erscheinung nach zukommt. Lassen wir die Frage beiseite, ob die Frau als Iphigeniencharakter erkennbar sei, so viel ist sicher, daß sie mit ihrem persönlichen Schicksal die Empfindung des Beschauers herausfordert; einmal entdeckt, fesselt sie dauernd die Teilnahme des Publikums, das die Geheimnisse dieser Brust auch wissen möchte. Darin liegt ein Widerspruch, denn weder als Formwert noch als Farbwert bedeutet die Gestalt irgendwie etwas Beträchtliches im Bild. Man könnte sie nicht ganz streichen, aber so wie sie ist, befriedigt sie nicht.

Böcklin selbst scheint das empfunden zu haben: in den späteren Redaktionen der Villa am Meer wird die Figur stärker betont, durch die unmittelbare Umgebung gestützt, kurzum als Formwert gehoben. Das klassische Gegenbeispiel aber wäre etwa in jener sinnenden Frau der «Herbstgedanken» zu suchen, die im blauen Mantel unter den gelb gewordenen Bäumen am Bache dahinschreitet, und wo nun nicht nur die Größe der Figur innerhalb des Ganzen anders bestimmt worden ist, sondern wo auch ihre Farbe, das Blau, zum integrierenden Faktor in der Gesamtfarbrechnung geworden ist. Die Figur ist nun ein Pfeiler, den man nicht wegnehmen könnte, ohne das ganze Bild zum Einsturz zu bringen.

Wie aber? Da ist die «Toteninsel», die auch dem klassischen Stil Böcklins angehört, und hier ist die Staffage doch wieder nur ein kleiner weißer Fleck, die stehende Gestalt im Kahn, der der Insel zustrebt. Wiederholt sich hier nicht der frühere Fall? Der Fall liegt anders: jetzt handelt es sich nicht mehr um ein persönliches Schicksal, an dem wir Anteil nehmen müssen, sondern um eine ganz allgemeine Situation, die sich gar nicht bestimmter deuten läßt. Was früher widrig war, der Widerspruch zwischen seelischer Bedeutsamkeit und formaler Nichtigkeit, bleibt hier ausgeschaltet. Man fragt nicht mehr wie bei der dunklen Frau der Villa am Meer: Wer bist du? sondern nimmt das Gesche-

hende als eine feierliche Zeremonie ohne individuellen Charakter. Wenn aber jene sogenannte Iphigenie an ihrer Stelle überhaupt noch etwas Zufälliges hatte, so wirkt der starke Akzent dieser weißen Begräbnisfigur vollkommen notwendig als Ausdruck des Bewegungszuges, der in dem beschlossenen Raum der Toteninsel zur Ruhe kommt.

Ganz analog ist das Verhältnis von Figur und Landschaft in dem «Heiligen Hain» mit dem Zug der Feueranbeter, der die Hauptrichtungen betont und darum unentbehrlich ist, wo aber die Staffage gleichfalls nur als dumpfes, unpersönliches Motiv im Ganzen mitklingt.

Gelegentlich des ersten Piratenbildes hat Böcklin einmal ausdrücklich zu Schick geäußert (Tagebuchaufzeichnungen, S. 89), er habe Mühe gehabt, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, daß das Interesse an ihnen nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als düsteres Mitklingen durch die Stimmung der Landschaft zog. Es sei ihm schwer geworden, dafür das rechte Maß zu finden.

Das ist genau das, wovon wir sprechen. In der Reihe der Piratenbilder ist aber das Interessante weniger die zunehmende Dämpfung des Figurenmotivs (Frauenraub) als die Steigerung des Landschaftlichen in dem Sinne, daß die Formen mehr und mehr leidenschaftlich, ja gewalttätig werden und schließlich in der letzten Redaktion mit der von oben hereinstoßenden riesigen Bogenbrücke eine Heftigkeit bekommen, daß die (mehr geahnte als gesehene) Brutalität der Mordbrenner nur als das Tüpfelchen auf dem i erscheint. – Daß die Graphik nicht ganz denselben Gesetzen unterliegt wie das große Bild, wird jedermann zugeben. Klinger hat daraus eine Art von Theorie gemacht, deren Gültigkeit aber doch im einzelnen Fall wieder fraglich wird. Nehmen wir seine Radierung, die er «An die Schönheit» betitelt: Bäume am Rande, dazwischen der Blick aufs offene Meer und davor die kleine Figur eines Mannes, der die Kleider abgeworfen hat und wie anbetend in die Knie gesunken ist. Man versteht den Gedanken: ein armer Sterblicher, von der Schönheit der Welt überwältigt, hat sich auf keine andere Weise zu helfen gewußt als nackt hinzuknien. Auch entbehrt dieser Gedanke nicht des poetischen Gehaltes. Aber was wir zu sehen bekommen, geht kaum über eine bildliche Andeutung hinaus. Es bleibt der Phantasie überlassen, sich die Schönheit des Meeres auszumalen, und der Mann in der Wiese, als bildbauendes Motiv sowieso nicht ernsthaft zu nehmen, bleibt eine formale Nichtigkeit, trotzdem ein so starker Bedeutungsakzent auf ihm liegt. Als Gemälde wäre die Komposition unleidlich, aber Klinger würde sich mit Recht darauf berufen können, daß das eben nicht große Malerei, sondern eine Zeichnung auf einem Stück Papier sei, «Griffelkunst», wie er sich ausdrückt. Trotzdem wird dieser Begriff nicht alle Kritik zum Schweigen bringen können, und es bleibt eine grundsätzliche Frage, ob die «Griffelkunst»

bei so großem Format und bei weitgehender Durchführung sich wirklich der höheren Bildforderungen ent schlagen darf, ob solche Arbeiten nicht doch des eigentlichen bildlichen Nährgehaltes entbehren, so daß man das Gefühl behält, man sei nicht recht satt geworden.

VELAZQUEZ

Der Stern Velazquez scheint sich augenblicklich in seiner größten Erdnähe zu befinden. Velazquez, vor hundert Jahren nur wenigen bekannt, ist heute für das Abendland der Maler schlechthin, der Maler unserer Probleme, der alles besitzt, was wir haben möchten. Er ist der einzige unter den alten Meistern, dem man nicht mit historischen Erwägungen entgegenkommen muß. Er spricht zu den Modernen in ihrer modernen Sprache; und würde man sein Papstporträt aus der Galerie Doria in Rom auf eine unserer Jahresausstellungen bringen, so wäre der erste Eindruck nicht der des «Altmeisterlichen»: es würde nur als Meisterwerk überhaupt wirken.

Als Velazquez anfang zu malen, hatte er keine poetischen Ideen im Kopf. Die Malerei interessierte ihn nicht als ein besonderes Mittel, Empfindungen mitzuteilen; er war nur Beobachter des Wirklichen, nur Mann des Auges. Er ist es zeitlebens geblieben. Das Ziel der Kunst schien ihm zu sein, den Eindruck der Dinge überzeugend und erschöpfend wiederzugeben. Wer das konnte, war ein Meister —, einerlei, was sein Bild vorstellte.

Einen Velazquez zu sehen, ist immer eine Überraschung, selbst wenn man nicht zum ersten Male kommt. Die nordischen Galerien besitzen einzelne gute Werke, allein es sind wenige und gerade keine Hauptwerke. Man muß Madrid gesehen haben, um eine Vorstellung zu bekommen, wer Velazquez war. Photographien sind ganz unzureichend. Auch die Kunst der Braunschen Kohlen drucke versagt hier; und selbst vor den vortrefflichen Aufnahmen des Prado durch die Photographische Gesellschaft in Berlin wird die schmerzliche Sehnsucht nach den Originalen größer sein als die Freude des Wiedererkennens.

Der Eindruck der versammelten Werke des Meisters in der spanischen Nationalgalerie ist eine Reise nach Spanien wert. Man darf sagen: wer diese Sammlung nicht gesehen hat, der weiß überhaupt nicht, was der Malerei möglich ist. Die großen Namen aller Schulen sind dort vertreten und stehen zur Vergleichung offen: neben Velazquez wird jeder irgendwie unwahr erscheinen. Die Zeitgenossen sagten das so: er gebe die Natur, die anderen nur Malerei.

Auf den Laien wird zunächst die Lebendigkeit seiner Physiognomien wirken, das unmittelbar Ergreifende seiner Porträts. Er hat alles gemalt: Könige und



VELAZQUEZ. LAS MENINAS

Bettler, Narren und Helden, Frauen und – nicht zuletzt – Kinder. Jede Existenz scheint völlig erschöpfend und greifbar dargestellt. Man schwört auf die absolute Wahrheit der Farbe, schwört, daß die Haut, das Haar genau diese Nuance gehabt habe. Unvergesslich ist das flaumige, schimmernde Fleisch jugendlicher Gestalten, das weiche, blonde Seidenhaar kleiner habsburgischer Prinzessinnen, und mit nichts zu vergleichen, wie er den Glanz der Luft wiedergibt und den Ton der Stunde trifft.

Über diese Qualitäten gibt sich jeder Beschauer bald Rechenschaft. Zurückhaltender im Erstaunen pflegt das Publikum gegen das scheinbar Selbstverständliche zu sein: daß die Figuren so körperlich wirken und der Raum in die Tiefe bis zur Illusion zurückgeht. Die Reiterbilder in offener, heller Landschaft wirken völlig mit der Kraft des Natureindrucks. Wie für Lionardo war es für Velazquez das Urproblem der Malerei, den Dingen ihr Relief zu geben und auf der Fläche den Schein des Dreidimensionalen zu gewinnen. Er hat als Vertreter des Kellerlichtes angefangen, überzeugt, daß nur durch schwarze Schatten der Eindruck des Körperlichen zu gewinnen sei – so sind zum Beispiel die Borrachos, die Trinker, gemalt –, und er endet mit einer Modellierung ohne Dunkelheiten, wo Hell vor Hell steht und doch die vollkommen klare, räumlich-körperliche Wirkung da ist. Das Bild der Übergabe von Breda («Die Lanzen») ist das berühmte große Beispiel einer Malerei im vollen, allverbreiteten Tageslicht, das die Schatten aufrißt, und wo Velazquez – moderne Fragestellungen vorausnehmend – die wirklichen Valeurs der farbigen Erscheinung mit absoluter Genauigkeit festzuhalten versucht hat. Er sieht durchaus farbig, aber die Farbe ist nicht mehr die alte, laute Farbe, die nur trennend und zerstückelnd wirken kann, sondern eine gedämpfte Farbe, die zum Ton sich einigt. Er hat immer die Luft mitgemalt, in der die Figuren stehen. Und das gibt seinen Bildern die entscheidende Wahrheit der Wirkung.

Ein anderes modernes Problem ist in den «Meninas» behandelt, dem großen Porträtbild, wo der Prinzessin Margarethe von zwei Edelfräulein (meninas) ein Schälchen Wasser serviert wird. Hier ist er der Meister des feinen Grau. Ein tiefes Zimmer mit beschränktem Licht. Die subtilen Abstufungen des Tones lassen den Raum mit stereoskopischer Deutlichkeit erscheinen, und fast erschreckend lebendig bewegen sich die Personen darin. Die Farbe fehlt auch hier nicht, sie ist nur verhalten; man wartet auf den Sonnenstrahl, der das bunte Leben aufleuchten ließe.

Diesen Effekt hat Velazquez in dem dritten großen Meisterbilde gemalt, den Spinnerinnen. Wir sehen in eine Werkstatt, wo Teppiche gearbeitet werden. Es ist ein heißer Sommertag, die Arbeiterinnen sitzen hinter geschlossenen Läden. Nur hinten, im Ausstellungsraum, kommt Licht herein, ein breiter Strahl, der nun, von der Wand zurückgeworfen, ein unbeschreibliches, vielfäl-

tiges Farbengetümmel wachruft. Rembrandt hat in der «Nachtwache» etwas Ähnliches gemacht; allein er besaß nicht das gleiche Auge für die Valeurs.

Der Impressionismus darf in Velazquez seinen bedeutendsten Ahnen feiern. Es war bei ihm schon das klar erkannte Ziel, dem er sich konsequent nähert, die Dinge nicht so zu malen, wie sie einzeln und von nahem gesehen aussehen, sondern, der Gesamterscheinung gerecht zu werden. Er unterdrückt Details, wie die Teilungen des Fußes in Zehen selbst bei Vordergrundfiguren, wenn er glaubt, daß sie dem Beschauer, der den Blick auf das Ganze gerichtet hat, nicht zum Bewußtsein kämen. Er malt das Unmalbare, nämlich die Bewegung; und in der verschieden deutlichen Ausführung, je nachdem ein Ding sich ruhig präsentiert oder nur als flüchtiger Schein vom Auge wahrgenommen wird, besteht wieder ein wesentliches Stück der illusionären Wirkung. Wie er den Eindruck des rollenden Rades interpretiert (bei den Spinnerinnen), fällt uns nicht auf, weil es jetzt alle so machen; damals aber war es etwas neues. Doch auch bei viel geringeren Bewegungen schon schwächt er die Deutlichkeit, wofür die Behandlung der verschiedenen Hände auf dem Bilde der «Meninas» ein lehrreiches Beispiel ist.

Als unnachahmlich gilt seine Pinselführung. Einzeln gesehen, sind seine Striche unverständlich; doch für den Fernblick bekommen sie das wunderbarste Leben. Mit dem geringsten Aufwand von Mitteln erreicht er das Vollkommene. Wie er die Fläche behandelt («wo alles ist und nichts erscheint»: Winckelmann), die Handfläche zum Beispiel bei dem Bildhauerporträt im Prado: Das ist die unmittelbare geniale Transkription der Erscheinung in eine andere Sprache, in die Bildsprache nämlich, die ja auf ganz andere Mittel angewiesen ist, wenn sie die selbe Wirkung wie die Natur erreichen will. Für den Kenner liegt in diesen Betrachtungen der größte Genuß,

Die unverschmolzenen, mit langstieligen Pinseln hingetzten Striche sind von vielen anderen auch probiert worden; allein was Velazquez fast vor allen voraus hat, die auf impressionistische Wirkungen ausgingen, ist die Klarheit des Bildeindrucks. Er entläßt den Beschauer nicht mit dem Eindruck einer vibrierenden Menge hellerer und dunklerer Flecken, wo die Form verloren gegangen ist: er gibt die Hauptsache mit erschöpfender Klarheit und ist räumlich immer sofort deutlich.

Man stellt sich diesen Maler, der zeitlebens nur den Problemen seiner Kunst nachgegangen ist, gern als völlig unabhängigen Menschen vor. Seine Entwicklung ist eine so rasche und seine Resultate sind so ungewöhnliche, daß man sich nicht denken kann, er habe auf bestimmte Besteller Rücksicht nehmen müssen. Das Publikum konnte ja unmöglich Schritt halten. In der Tat ist er «ein Maler ohne Publikum» (Justi) gewesen, das heißt er malte nur für eine Person, für den König. Velazquez hat sich früh bemüht, in die Nähe des Thrones zu kommen.

Der unbefangenste Neuerer fühlte sich wohl an dem zeremoniellsten Hofe Europas. Jung traf er zusammen mit einem jungen König, der, ein passionierter Kunstfreund, mit ihm ein Bündnis einging, das ein Leben lang gedauert hat und intimer Art gewesen ist. Als Hofmaler Philipps des Vierten und später sogar als Hofmarschall hat Velazquez seine Kunst ausgebildet. Der König besuchte seinen Künstler fast täglich in der Werkstätte und ist ein verständiger Schüler gewesen. Ohne diesen intimen Verkehr wäre es undenkbar, daß Velazquez der Maler des Hofes hätte bleiben können. Merkwürdiger aber als die Gunst des Königs ist die künstlerische Frische und Triebkraft, die sich der Künstler in dieser Stellung bewahrte. Er ist nie auch nur einen Augenblick stehen geblieben und hat das Erreichte immer nur als Ausgangspunkt für weitere Entwick'ungen benutzt. Sein Stil hat sich nie zur Manier verknöchert. Das wunderbar abgekürzte und vereinfachte Verfahren der ganz reifen Arbeiten glaubt Justi freilich auch zum Teil aus spanischem Phlegma erklären zu dürfen (kunsthistorische Einleitung zum BADEKER für Spanien).

Die Hofstellung brachte neben vielen Vorteilen eine große Beschränkung im Stofflichen mit sich. Velazquez mußte so viele Porträts malen – und zwar meistens dieselben Personen –, daß er außerhalb Spaniens fast nur als Porträtist bekannt ist. Es läßt sich annehmen, daß dieser Zwang nicht als Beengung von ihm empfunden wurde. Das, was ihn bei der Arbeit interessierte, das rein male-rische Problem, blieb sich ja überall gleich. Und er hatte die besondere Disposition zum Porträtmaler. Er, eine kühle, beobachtende Natur, konnte der fremden Individualität ein vollkommenerer Spiegel sein, als wenn er von lebhafterem Temperament gewesen wäre. Man kann viele seiner Porträts beisammen sehen: jedes ist anders. Was sonst so leicht bemerkbar wird, ein Zug von Familien-ähnlichkeit, der alle Köpfe untereinander verbindet, das fehlt bei ihm völlig. Er beweist hier eine erstaunliche Fähigkeit der Selbstentäußerung. Wenn man einen zweiten Großen mit ihm zusammenstellen wollte, so müßte man auf Hol-bein zurückgehen. Den größten Gegensatz zu ihm bildet jedenfalls sein Zeit-genosse Van Dyck, dessen dreihundertjähriger Geburtstag ebenfalls in diesem Jahre gefeiert wird.

Wenn bei Gelegenheit des Zentenariums Deutschland seinen Besitz an Bil-dern des Velazquez nachzählt, so ist das Resultat, im Vergleich zu England etwa, nicht glänzend. Die Deutschen können sich damit trösten, daß sie ein Buch besitzen wie Justis Velazquez: es ist das beste, was über den Künstler geschrieben worden ist, und wahrscheinlich die vollkommenste Malerbiogra-phonie, die überhaupt existiert.

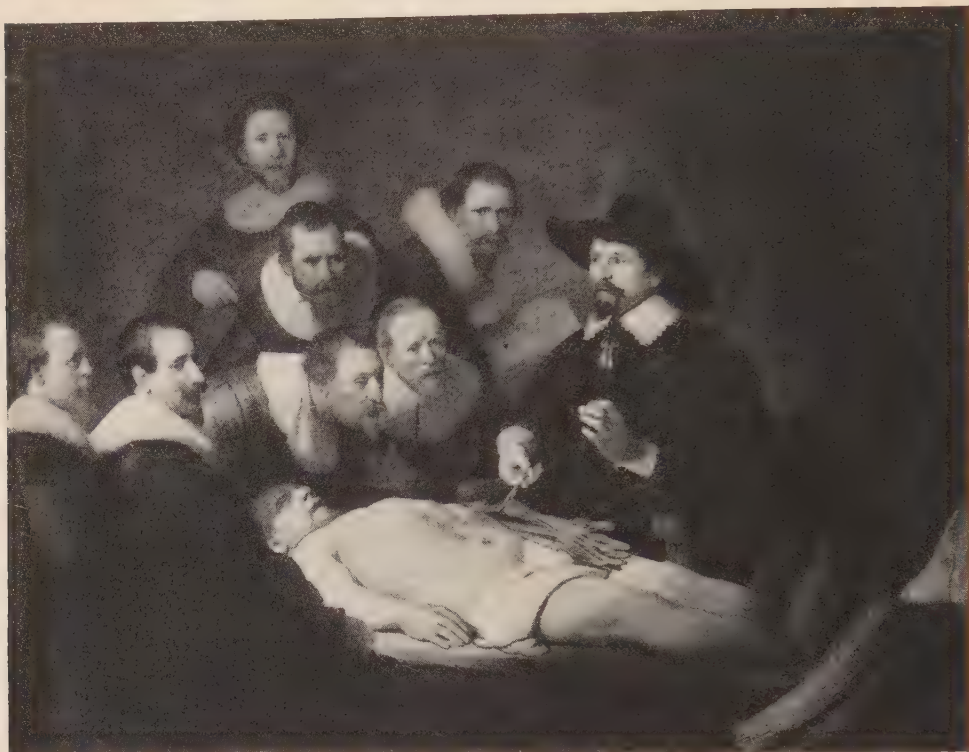
Wenn irgend etwas das Außerordentliche von Rembrandts Natur beweist, so ist es dies: daß der Gang seiner Kunst eine so ganz andere Linie ergibt als der Gang seines Lebens. Hier ein glänzender Anfang: früher Ruhm, Reichtum, ein hübsches Weib, ein stattliches Haus, und dann, nachdem der Tod die Frau noch jung hinweggenommen, das Schwanken der materiellen Grundlage, Schulden, Bankerott, Verlust all der Sachen, die die Augenweide des Künstlers gewesen waren, ein armes Quartier, öffentlicher Verdruß wegen des illegitimen Verhältnisses mit einer jungen Magd, die ihm Gefährtin geworden war, künstlerische Verkennung und Vereinsamung und endlich ein verlassenes Sterben im dreiundsechzigsten Lebensjahr. Aus den Bildern Rembrandts könnte man diese Biographie unmöglich herauslesen. Gerade in dem Zeitpunkt, wo der Himmel für ihn sich hoffnungslos verdüstert – in den Jahren des finanziellen Zusammenbruchs – ist seine Schöpferkraft am mächtigsten, und seine Kunst verklärt sich zu einer wunderbar stillen Feierlichkeit. Und während die Unreinheit des jugendlichen Gefühls, wie man es ja öfter findet, bei Rembrandt ganz besonders empfindlich herauskommt, so daß seine frühen Arbeiten oft einen sehr gemischten Eindruck hinterlassen, bietet die Kunst des alten Rembrandt einen gleichmäßig gewaltigen, fast heroischen Anblick. Es scheint, als ob durch ein böses Schicksal das Gold aus den Schlacken erst hätte herausgeschmolzen werden müssen.

Den einleuchtendsten Kommentar zu dieser Entwicklung geben die Selbstporträts.

Der jugendliche Rembrandt mit dem Samtbarett, dem theatralischen Aufputz, der gesuchten Pose, wie er noch in der bekannten Radierung von 1639 erscheint – der dreiunddreißigjährige Mann also¹ –, er steht in scharfem Gegensatz zu dem ganz sachlichen, ebenfalls radierten Bildnis von 1648: der Zeichner an seinem Arbeitstisch sitzend und uns gerade entgegenblickend, ohne allen äußerlichen Apparat; er will weder schön noch artistisch interessant erscheinen; was spricht, ist nur der persönliche Grundgehalt: ruhig und stark blickende Augen, die man nicht wieder vergißt. Und wenn auch später gelegentlich ein düsterer Ton nicht ausbleibt, wie in dem pessimistischen Dresdner Kopf von 1657, so ist der Charakter der Altersporträts im allgemeinen doch ein sieghafter: der Mann, der sich von der Welt frei gemacht hat. Und das einfache weiße Tuch, das er sich jetzt statt der alten Maskenkostüme um den Kopf zu schlingen pflegt, wirkt wie eine Gloriole.

Um sich im Werk Rembrandts zu orientiern, tut man gut, Marksteine zu

¹ Dieser « unreine » Rembrandt beherrscht noch durchaus die populäre Vorstellung. Merkwürdigerweise ist er seinerzeit auch auf den Umschlag des vielgelesenen « Rembrandt als Erzieher » gekommen.



REMBRANDT. DIE ANATOMIE DES DR. TULP

suchen, die die einzelnen Lebensjahrzehnte bezeichnen. Man wird jedes Kunstwerk richtiger beurteilen, wenn man weiß, wie alt der Urheber war. Der Dreißiger hat eine andere Psychologie als der Fünziger. Das klingt banal und ist doch für Galeriebesucher eine nützliche Maxime. Bei Rembrandt sind es vier Gruppenporträts, Hauptwerke, die sich von selbst als Führer durch die vier Jahrzehnte anbieten und wegen der Verwandtschaft des Themas besonders lehrreich wirken: die Anatomie des Dr. Tulp von 1632, die «Nachtwache» von 1642, die Anatomie des Dr. Deyman von 1656 (nur die Mittelgruppe ist erhalten, und auch sie nicht vollständig; man muß sich nach einer Zeichnung Rembrandts orientieren) und die Staalmeesters von 1661.

Die *Anatomie* des Dr. Tulp (Haag) ist das Bild eines ärztlichen Kollegiums, wobei Tulp als der Vorsitzende einen Vortrag hält. Das Thema war überliefert. Verglichen mit älteren Darstellungen wirkt Rembrandt überwältigend durch die Schärfe der physiognomischen Form und durch das Momentane der Szene; es scheint eine nicht mehr zu überbietende Leistung der «Ausdruckskunst» des



REMBRANDT. DIE NACHTWACHE

siebzehnten Jahrhunderts zu sein. Vergleicht man aber, was Rembrandt selbst später gemacht hat, so wird man vielleicht kühler urteilen: man wird die Anordnung zu absichtlich finden, die Zentralisation des Lichtes zu schematisch, die Rollenverteilung fast ängstlich und das Mienenspiel der Aufmerkenden nicht frei genug. Es ist das keine nörglerische Kritik, nur eine Anerkennung von Rembrandts Entwicklung. Es ist nicht ein letztes, was der Sechszwanzigjährige hier gibt. Ganz ohne Zweifel: das große Auge hat er damals noch nicht gehabt. So systematisch der Kopf des ruhig demonstrierenden Arztes ist, neben späteren Köpfen wirkt er kleinlich, zu sehr im einzelnen gesehen. Man wird gleich auf die besondere Form der einzelnen Gesichtsteile, des Bartes aufmerksam, später ist immer der Gesamteindruck das Beherrschende.

Das Helldunkel ist noch seicht. Die Farbe kühl, mit wenig Sättigung. Das Rot der präparierten Hand (nicht lebhaft) kontrastiert mit dem lichten Gelb



REMBRANDT. SKIZZE ZUR ANATOMIE DES DR. DEYMAN

der Tischecke, daneben ein bleiches Lila im Kostüm und der grünliche Schimmer der Leiche – das ist alles.

Bei der «*Nachtwache*» (Amsterdam) ist der Eindruck schon ganz anders. Das Helldunkel warm und unergründlich, das Licht scheint in den Körpern selbst zu stecken, bewegte Linie, mächtiges Wogen. Die Farbe, da und dort mit starker Kraft hervorbrechend, nur vereinzelt, die Hauptmasse des Bildes bleibt verhalten im koloristischen Ausdruck. Und ebenso sind nur einzelne Figuren als plastische Erscheinungen herausgetrieben, die andern bleiben mehr oder weniger unbestimmt.

Der Name «*Nachtwache*» ist bekanntlich falsch. Es ist nur der Auszug eines Schützenvereins dargestellt, nicht ein nächtlicher Alarm, aber das Stück hat einen so gewaltigen Zug und die Bewegungsillusion ist so groß, daß der Beschauer immer wieder zu einem möglichst bedeutungsvollen Namen zu greifen versucht ist.



REMBRANDT. DIE STAALMEESTERS

Die *zweite Anatomie* (Amsterdam) wirkt dagegen ganz gehalten. Wieder eine Demonstration an der Leiche. Diesmal ist das Gehirn bloßgelegt. Der Körper verkürzt sich von den Füßen her direkt bildeinwärts; der Kopf etwas aufgerichtet, gerahmt von der beidseitig gleichfallenden Kopfhaut und überschattet von einem bedeutungsvollen Dunkel. Das Brutale der Erscheinung ist hier ganz ausgelöscht, nichts mehr von gemeiner Verbrecherphysiognomie; der Eindruck streift ans Erhabene, als ob Rembrandt die Majestät des Todes habe darstellen wollen.

Das Bruchstück, das sich (wie gesagt) allein erhalten hat, genügt, die Größe und Ruhe des neuen Stils erkennen zu lassen. Wie einfach und wie geheimnisvoll! Die Formen zu schlichten Massen beruhigt, die Licht- und Schattenlagen noch immer rätselhaft vibrierend, aber doch gebundener und ohne das springende Auf und Ab der «Nachtwache».

In der Gesamtordnung bemerkt man die Tendenz zum Architektonischen: vertikale Mittelachse, Symmetrie der Seiten.

Die *Staalmeesters* (Amsterdam) bedeuten dann das Unerhörteste an Bildwirkung. Die Leinwand verträgt gar keine Nachbarschaft, sie schlägt alles tot, so groß ist hier die geistig-körperliche Kraft der Figuren. Vorsteher der Tuch-

macherzunft, die an einem Tisch sitzen. Was sie tun? Unmöglich, es zu sagen. Man hat bemerkt, die Szene könnte ebenso gut ein paar Mitglieder der Regierung zeigen, die etwa während einer kritischen Parlamentssitzung die Reden der Opposition entgegennehmen und sich zur Antwort rüsten: jedenfalls sind große Energien in Funktion, und man wundert sich nachträglich, daß doch die Gebärde ganz ruhig ist und in den Gesichtern die krampfhaftige Spannung von ehemals vollständig fehlt. Es ist die große Formgebung, die so stark wirkt. Das Licht hat keinen Eigenreiz mehr: alles ist in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Die Augen über die Natur hinaus vergrößert. Die Erscheinung nähert sich italienischer Form. Und das ist gewiß: so wenig Rembrandt italienische Kunst direkt nachgeahmt hat, so falsch wäre es, Italien aus seiner optischen Entwicklung ausschalten zu wollen.

Völlig gleichwertig sind die fünf Köpfe der Männer nebeneinandergestellt¹, ohne die Subordination, die früher für unentbehrlich erachtet worden wäre. Und doch wirkt die Folge zwingend. Man denkt an die grandiosen Rhythmen des späten Beethoven.

Für einen Lehrgang von fünf Stunden ergab es sich von selbst, nach einem einleitenden Vortrag diese vier Bildnisstücke zum Ausgangspunkt der folgenden Abende zu machen und daran die Bilder anzuschließen, aus denen eine einigermaßen vollständige Charakteristik Rembrandts und seiner einzelnen Perioden sich gewinnen läßt. Über Vorträge, die ganz auf Demonstrationen gebaut sind, ist aber schwer zu referieren, und so soll hier nur davon die Rede sein, wie jede Betrachtung darauf führt, den großen Wertakzent in diesem Künstlerleben auf die zweite Hälfte zu setzen. Der Rembrandt der «Nachtwache» ist der populäre Rembrandt, aber noch nicht der große Rembrandt. Erst nach dem vierzigsten Jahr reinigt sich seine Empfindung zur vollkommenen Schlichtheit und Wahrheit. Erst damals gewinnt sein Stil jenen Reichtum im Einfachen, jene Größe der Anschauung, eine vollendete Klarheit der Darstellung, die ihm den Charakter des Klassischen gibt.

Es gehört artistische Erziehung dazu, auf diese Qualitäten zu reagieren. Man irrt, wenn man glaubt, jedes Auge erkenne von selber gleich die Überlegenheit der Zeichnung des reifen Meisters. Es ist sogar natürlich, daß der Anfangsstil dem Unvorbereiteten viel besser gefällt, weil er seiner Auffassungsweise noch näher steht. Man muß vergleichen und immer wieder vergleichen, dann wird es schon fühlbar werden, daß es Unterschiede gibt zwischen Sehen und Sehen, und daß ein Kopf der fünfziger Jahre (des Jahrhunderts) dem Beschauer ein ganz anderes Augengefühl gibt als ein Kopf der dreißiger Jahre: wie leicht man die entscheidenden Formen faßt, wie gehaltvoll und bestimmt der Ein-

¹ Der angeschobene (hutlose) sechste Kopf ist nur der Diener.

druck ist! Ohne daß man suchen muß, kommt einem das Hauptsächliche von selbst entgegen, und neben der Stärke und Tiefe dieses geistigen Inhalts erscheint das Charakterisieren des jüngeren Künstlers leicht äußerlich und oberflächlich.

Die Wertvergleichung läßt sich am einleuchtendsten auf dem Boden der Erzählung durchführen.

Da gibt es eine frühe Radierung mit der Geschichte des barmherzigen Samariters: die Szene, wie der Verwundete vor dem Gasthaus vom Pferd heruntergenommen wird. Es ist ein effektvolles Stück, man spricht sogar von besonders liebevoller Durchführung¹. Im Grunde ist der Effekt ein äußerlicher: die Erscheinung sehr kompliziert, die Figuren schraubenförmig übereinander, das Pferd breit sichtbar, der eigentliche Vorgang aber schwer zu erkennen. Ruinöses Gemäuer, vereinzelte dunkle Löcher von Fenstern und Türen, eine gewundene Treppe, malerisch beschattet, und oben dann der Samariter, der mit dem Wirt spricht. Warum sieht er sich in diesem kritischen Moment nicht um nach seinem Schützling, der abgeladen wird wie ein Stück Gepäck? Warum bekommt auch der Beschauer nur so wenig davon zu sehen, wie der Arme die Operation übersteht? Was geht uns das Pferd an, das sich da breit macht? oder gar der Hund, der ganz im Vordergrund bei einer gemein-natürlichen Verrichtung dargestellt ist? – Der junge Rembrandt ist noch nicht der sachliche Rembrandt. Die klassische Redaktion der Geschichte enthält erst das Louvrebild vom Jahre 1648. Ganz einfach erzählt, so daß ein Kind die Geschichte ablesen kann, gibt die Darstellung zugleich die seelenvollste Ausdeutung der einzelnen Motive. Der Wert ist nicht gesucht im sogenannt Malerischen einer komplizierten Anlage: reliefmäßig einfach, in einer Ebene, spielt sich der Vorgang ab, und trotzdem wirkt das Bild als ganzes reicher.

Ganz übereinstimmend ist das Verhältnis in der Darstellung von Abrahams Opfer, wie wir sie einmal in der frühen Redaktion eines Bildes in Petersburg (und München) und dann in einer späten Radierung (von 1655) besitzen. Es mag scheinen, man könne hier überhaupt nicht stark irre gehen, und die ältere Komposition enthalte die wesentlichen Momente in einer Form, die kaum zu variieren sei: der entblößte Knabe, der mit zurückgebundenen Armen daliegt; daneben der Vater kniend; er legt ihm die Hand über das Gesicht, damit er das gezückte Messer nicht sehen soll; und dann aus der Luft herabflatternd der Engel, der Abraham am Arm packt und «Halt ein!» ruft (die erhobene Linke!), so daß der Alte vor Schrecken das Opferrmesser aus der Hand fallen läßt. Allein so ist die Geschichte weder einfach noch wirklich ausdrucksvoll erzählt. Wer faßt das Motiv des Knaben? Es ist sehr kompliziert und auf den Eindruck des

¹ Ich sehe von der Frage ab, wie weit bei der Radierung eine zweite Hand tätig gewesen sein könnte. Vergleiche v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts.

Malerisch-Reichen hin erfunden. Man behält es nicht im Kopfe und es hat auch nichts Sprechendes. Der reife Rembrandt gibt dafür eine Figur von primitiver Einfachheit: der Knabe kniet und wird von der Seite gesehen, das gibt eine ganz leicht faßliche Silhouette, die man nicht wieder vergißt, und wie er sich freiwillig vornüberneigt, die Hände vor dem Schoß zusammengelegt, das vergißt man ebensowenig, weil das alles Ausdrucksbewegungen sind. Der Engel redet nicht mit deklamatorischer Hand – es ist keine Zeit zu verlieren: plötzlich, mit eisernem Griff ist er Abraham in die Arme gefallen; der reißt den Kopf nach ihm herum (das Messer bleibt fest in der Hand und schwebt nicht endlos in der Luft), in seinem Antlitz aber steht mehr als der bloße Schreck: man sieht die Spuren des furchtbaren Grames der letzten Tage und Nächte – das ist wirklich der Vater, der seinen Sohn zu opfern sich entschlossen hat, und nicht ein beliebiger alter Mann, der bei einem grausigen Vorhaben überrascht wird.

Es ist eine Betrachtung von höchstem Reiz, zu verfolgen, wie dieser Geist der einfachen Sachlichkeit, der doch das Gegenteil von Nüchternheit ist, alle Darstellungsgebiete, ja die Gesamtheit der Darstellungsformen durchdringt: Farbgebung, Lichtführung, Formanordnung. Der Umriss der Figuren und die Richtungsgegensätze im Bild, sie werden immer einfacher. In den Radierungen tritt jetzt die Faktur vollkommen durchsichtig zutage; es ist aber nicht mehr das krause Linienwerk des früheren Stils, sondern es sind ganz schlichte Lagen gleicher Striche, mit denen der geheimnisvolle Rembrandt der klassischen Zeit alle seine Wunderwirkungen erreicht.

Die Grundlage dieses Stils, die große Gesinnung, wird am überraschendsten da sprechen, wo der Gegenstand als solcher unbedeutend ist. Es wird alles Gold, was Rembrandt jetzt anrührt. Unter den Landschaften von 1650 gibt es eine Windmühle auf einer Erdstufe an trägem Wasser, ein Motiv, wie man es in Holland überall sieht: es ist hier so behandelt, als ob die Mühle das Denkmal einer Völkerschlacht für Jahrtausende sein sollte. Und dabei ist gar nichts Besonderes geschehen, es sind die schlichsten Formen, denen diese wunderbare Kraft zugeleitet ist.

Ein andermal ist es eine alte Frau, die sich die Nägel schneidet. Der trivialste Gegenstand, den man sich denken kann. Warum wirkt das Bild so, daß man meint, es handle sich um eine sakrale Verrichtung? um eine der Urformen menschlicher Gebärde? Die Antwort bleibt Geheimnis. «Er war groß, auch wenn er sich nur die Nägel schnitt», sagte Goethe einmal von Schiller.

Für das 16. Jahrhundert hing die Kunst an dem Begriff der Vollkommenheit der plastischen Form, die Schönheit war beschlossen in bestimmten Proportionen des Körpers. Rembrandt ist der konsequenteste «Umwerter aller Werte»

geworden, indem er die Schönheit nicht in der plastischen Form suchte, der Form an sich, sondern in der Art ihrer durch Licht und Farbe bedingten, male-rischen Erscheinung. Er entdeckte dadurch die Schönheit des Unscheinbaren, den Reichtum der Armut.

MAX LIEBERMANN

Man muß in Berlin gelebt haben, um zu wissen, wie sehr Liebermann Berliner ist. Für den Fremden ist es schon eine Überraschung und ein Vergnügen, die reine Berliner Sprache aus seinem Munde zu hören, man merkt aber ebenso-bald, daß auch seine Kunst, bei aller Weltläufigkeit, in dieser Atmosphäre be-heimatet ist. Berlin wäre nicht vollständig ohne Liebermann. Jener Geist der raschen Auffassung, des schlagfertigen Wortes, verbunden mit dem Sinn für das Positive, wie er der echten Berliner Bevölkerung nachgesagt wird, Lieber-mann besitzt ihn in ausgezeichnetem Grade. Und wenn es auch seine guten Gründe hat, daß es eben nur *einen* Liebermann gibt in Berlin, man könnte ihn nicht in irgendeiner anderen Großstadt denken, geschweige denn in einer Kleinstadt. Schon in München wirkt er fremdartig, und der Abstand steigert sich natürlich, wenn man ihm in der Schweiz begegnet.

Wir besitzen von Liebermann im Zürcher Kunsthaus einen sonnendurch-schossenen Wirtshausgarten, die Skizze eines Badestrandes und ein großes Selbstporträt in Halbfigur aus den letzten Jahren. Das ist nicht viel, aber es sind doch wesentliche Themata dadurch belegt, genug, um wenigstens die Unnachahmlichkeit dieser Kunst dem schweizerischen Betrachter zum Bewußt-sein zu bringen: die Bilder haben in der Mache, ohne das Geistreich-Leichte zu suchen, eine elegante Fechtergewandtheit, neben der die schweizerische Art manchmal schwer und manchmal verwegen und keck erscheint. Sie haben in der Farbe etwas so Weltmännisch-Kultiviertes, wie es bei keinem unserer Leute sich wiederfindet. Das eigentlich Unnachahmliche aber möchte in der selt-samen innerlichen Beweglichkeit der Liebermannschen Zeichnung und Farbe liegen. Daran erkennt man ihn; der Funke, der im Kontakt seiner Phantasie mit dem Wirklichen aufspringt, ist ein eigentümliches Bewegungsschauspiel, das, blitzschnell erfaßt, den Zauber dieser Kunst ausmacht. Es bedarf nicht eines an sich bewegten Motivs, wie der sonnendurchschossene Wirtshausgarten es ist: die farbige Konzeption von ein paar Blumenbeeten in ruhigem Licht kann denselben Reiz haben, und was in einem vielfigurigen Bild sich regt, seien es Pferde oder badende Knaben, wiederholt sich in der Zeichnung eines ganz ruhigen Bildniskopfs. Andere haben auch auf solche Erscheinungen hin

visiert, aber hier hat Liebermann seinen ganz persönlichen Wert, und je einheitlicher, je zwingender die Gesamtwirkung der Bewegung ist, um so größer erscheint das Wunder der Metamorphose, die die Natur in der Kunst erfährt.

In *dieser* Kunst. Unser Hodler, der doch ein nur wenig jüngerer Zeitgenosse Liebermanns gewesen ist, wirkt daneben als unverträglichster Gegensatz. Ich bin nicht der Meinung, daß Hodler die Schweiz im ganzen repräsentieren kann, aber die bedächtig schwere Geistesart dieses Landes hat allerdings immer vorwiegend an das Bleibende und Feste der Form sich gehalten, nicht an das Flüchtig-Schwebende, und die Kunst hier löst sich auch nur ungern und zögernd von der Basis des Stofflich-Bedeutsamen. Der sublimierte malerische Schein für sich allein sättigt nicht, man verlangt noch andere Ausdruckswerte, die den Gründen des Allgemein-Menschlichen angehören. Wenn man in unserer Sammlung von Liebermann zum Hodlersaal weitergeht und dem großen Schwurbild gegenübersteht (einer Variante des Reformationsbildes in Hannover), so weiß man, was das bedeutet. In der Kunst Liebermanns wäre dafür kein Platz. Aber da fällt mir ein: ist es nicht gerade Liebermann gewesen, der dem Bürgermeister von Hannover diesen künstlerischen Antipoden für die Aufgabe empfahl? Ich habe die Geschichte aus bester Quelle. Daß ein Historiker verschiedenen Arten von Kunst gerecht werden kann, ist seine Pflicht und Schuldigkeit. Bei einem Künstler aber, der in seinem Stil sich selbst besitzt, ist das mehr als Bildung, es ist Größe.

ÜBER HODLERS TEKTONIK

Hodler hat keinen Zweifel darüber gelassen, daß der Parallelismus der Form, das heißt die Wiederholung des Gleichen, das Grundelement seiner Kunst für ihn bedeutet habe. Die Wiederholung des Gleichen gibt dem Bild Einfachheit, Nachdruck, Größe. Und mit Recht konnte er sagen, es sei ein Prinzip, das er der Natur entnommen habe, denn er empfand die Einheit der Erscheinung in der Natur als das Wesentliche; im Wald sind es die gleichmäßigen Vertikalen der Stämme, beim einzelnen Baum ist es die Gleichartigkeit der einzelnen Blätter, was sich als Einheitgebendes behauptet, und daran ändert sich nichts, wenn auch die Formen im individuellen Fall etwas von einander abweichen und selbstverständlich auch durch die Ansicht von einem bestimmten Standpunkte aus die Erscheinung sich differenziert (der Begriff «point de vue», den Hodler hier gebraucht, ist bei Bender, «Kunst Hodlers» I 225, irreführend durch «Bau des Auges» ersetzt worden). Auch die Menschen in ihrem Gebaren sind viel mehr einheitlich gebunden als man glaubt. Bei bestimmten Tätig-



FERDINAND HODLER. DER TAG

keiten benimmt sich jeder gleichförmig, ja die einzelne Tageszeit hat ihren bestimmten Rhythmus. Man braucht nur die müden Bewegungen des Abends zu beobachten bei Menschen, die von ihrer Arbeitsstätte nach Hause gehen.

Unnötig zu sagen, was für bedeutende Wirkungen durch diesen Parallelismus der Form in Bildern wie den «Lebensmüden», dem «Tag», der «Reformation» zustande gekommen sind. Aber gerade die vorhin genannten Beispiele vom Wald mit seinen Stämmen, vom Baum mit seinen Blättern zeigen, daß hier im Bildwerk zur bloßen Wiederholung des Gleichen noch etwas anderes hinzugekommen ist: die tektonische Ordnung. Hodler nennt zwar auch die Symmetrie eine Wiederholung des Gleichen – gleiche Seiten bei ungleicher Mitte –, aber hier tritt die Gleichheit doch offenbar in einer anderen Fassung auf als beim Walde und bei den Baumblättern oder, um ein weiteres Beispiel Hodlers zu nennen, beim Publikum, das einen Redner umsteht. Es geht über das Natürliche hinaus, wenn dieses Publikum sich in Symmetrien gruppiert, wie die Regularität der Reihe bei den «Lebensmüden» oder den «Enttäuschten» über das Natürliche hinausgeht. Kein Mensch kann annehmen, daß diese Leute in Wirklichkeit je so sich zusammengesetzt hätten: ein Altmännerhaus ergibt andere, «zufälligere» Konfigurationen. Bei Hodler ist nicht nur die Gleichförmigkeit der Gestalten gewollt, sondern die Gestalten sind auch in eine Ordnung gebracht, die, an sich nicht unmöglich, doch mit der Wirklichkeit nichts mehr zu tun hat. Man *kann* es so deuten, daß die tektonische Ordnung auch die höhere Einheit der Erscheinung garantiere, aber daneben ist mit

dieser Form doch noch eine andere, besondere Wirkung verbunden, und auf diese möchte ich hier die Aufmerksamkeit lenken.

Die tektonische Ordnungsform tritt in mannigfacher Weise auf. Schon die Einstellung einer Figur in die reine Bildmitte ist ein tektonisches Motiv. Ebenso, daß ein Porträt die reine Front und die reine Vertikale festhält, oder daß ein Weg rein zentral nach der Tiefe läuft. Und wenn eine Landschaft in das gegebene Rechteck so genau eingepaßt ist, daß der Rahmen nicht mehr einen zufälligen Ausschnitt der Natur umschließt, sondern daß eine innere Verwandtschaft zwischen der geometrischen Form der Bildtafel und der Landschaft empfunden wird, so ist auch das etwas Tektonisches. Am interessantesten aber bleibt die Anwendung des Prinzips auf das freibewegte Figurenbild, sei es in Form der Symmetrie oder in Form der Reihung ohne betonte Mitte. Hodler hat später so unterschieden, daß er die betonte Mitte den aktiven Bildern vorbehalten wissen wollte, während die bloße Reihung für den Ausdruck gleichmäßig verbreiteter Empfindung günstiger sei. Darnach müßte man schließen, er würde die «Lebensmüden» oder die «Enttäuschten» später anders redigiert haben. Sei dem, wie ihm wolle, es bleibt etwas Merkwürdiges, daß wir in einem Zeitalter des Naturalismus empfänglich geblieben sind für die Wirkungen tektonischer Abstraktion und einen bestimmten Gefühlston damit verbinden. Im letzten Grunde deckt sich diese psychologische Tatsache damit, daß wir eine Säule und einen freigewachsenen Baum beide gleich schön finden können.

Welches ist nun die Wirkung der Hodlerischen Tektonik? Sie wird verschieden sein bei einem tektonisierten Bildnis, bei einer tektonisierten Landschaft, bei den «Lebensmüden» oder der «Empfindung» aber überall wird es uns vorkommen, als ob der zufällige Einzelfall gewissermaßen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei. Am wenigsten kann das fühlbar werden beim Porträt, und doch spürt man bei einem vertikal gestellten Frontkopf schon mehr als den bloßen Zuwachs an Festigkeit; die Haltung darf eben nicht bloß aus der augenblicklichen Situation heraus interpretiert werden: der Kopf weist über sich hinaus auf das nach Horizontale und Vertikale orientierte Weltganze, und man möchte wohl wissen, welche Modelle Hodler für tektonische Fassung besonders geeignet gefunden hat. (Auch Holbein hat hier bekanntlich unterschieden.) Bei der strenggebauten Landschaft, mit reinen Linienentsprechungen, ist der durchschlagende Eindruck, daß die Welt als ein in sich Ruhendes und darum Beglückendes empfunden worden ist. Beim Gruppenbild wird die Tektonik zunächst in dem Sinne wirksam werden, daß das Geschehen aus der Welt des Zufälligen und Einmaligen herausgehoben und in die Sphäre des Allgemeinen und Immer-sich-Wiederholenden eingestellt erscheint, weiterhin aber kann sich von hier aus auch eine Wirkung sittlicher Art entwickeln: es offenbart sich der ethische Charakter des Geordneten.



FERDINAND HODLER. SILVAPLANERSEE

Ich muß mich auf Andeutungen beschränken. Probleme dieser Art können natürlich nur im historischen Zusammenhang behandelt werden. Nach Zeit und Ort wirken die gleichen Motive verschieden. Die Symmetrien von Raffaels «Schule von Athen» und von Ingres «Apotheose Homers» sind etwas Romanisches, auf das das germanische Gefühl nicht gleichartig reagiert. Eine Form, die dort noch freie Lebensäußerung sein kann, wird auf germanischem Boden leicht schon als starr und erzwungen empfunden.

Auch auf die Regularität von Kompositionen, wie die «Lebensmüden» und die «Enttäuschten» sie zeigen, wird die Empfindung bei Germanen und Romanen verschieden antworten. Für mich liegt in der Ordnung hier etwas Tröstliches, Versöhnendes. Es ist, als ob das persönliche Schicksal im Schoß einer höhern, ordnenden Macht ruhte, als ob auch hier das Erlebnis des Einzelnen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei. Die Wirkung streift ans Religiöse. Ist das ganz abseits von Hodler empfunden? Aber ich erinnere an das schöne Wort, das Maria Waser überliefert hat, wie

Hodler auf den Vorschlag, einmal einen biblischen Stoff zu behandeln, nach einer Weile überraschend antwortete: «Habe ich denn je andere als religiöse Bilder gemalt?»

ZUR ALLGEMEINEN CHARAKTERISTIK
VON GESSNERS KUNST

Geßner gehört zu den Maler-Poeten, bei denen das Urteil schwanken mag wo sie uns mehr zu sagen haben, ob in der Dichtung oder im Bild. Jedentalls kann man den Dichter Geßner vom Maler Geßner nicht trennen. Er war sich selbst des Vorteils wohl bewußt, den die Übung des Auges seiner Poesie brachte, und empfahl umgekehrt auch jedem Maler, mit den Dichtern sich vertraut zu machen: wie bei dieser Verbindung die Poesie an Anschaulichkeit, an «malendem» Gehalt gewinne, so besitze darin auch der bildende Künstler die so wünschbare Möglichkeit, im «Gedanken» weiterzukommen und mehr «Geschmack» in die Wahl seiner Motive zu legen.

Die Höhepunkte der dichterischen und der malerischen Produktion fallen aber nicht zusammen bei Geßner, sondern es hat der Maler den Dichter abgelöst. Sein Wesentliches als Dichter hatte Geßner schon vor dem dreißigsten Jahr in Form gebracht, der Künstler aber, obwohl eine zeichnerische Betätigung mit immer steigendem Wert von allem Anfang an mitläuft, hat sich erst viel später ganz gefunden: die Radierungen in Ehren – im Buchschmuck ist er köstlich – aber die gehaltvollsten Sachen sind die Bilder, die er als Fünziger gemacht hat, zu einer Zeit also, als das literarische Talent längst aufgebraucht war.

Man versteht gut, daß die Geßnersche Idyllendichtung mit der Beschränktheit ihrer Motive sich früh erschöpfen mußte, aber die Grundstimmung des Idyllischen hält an bis in die malerischen Meisterjahre. Nur hatte sie eben in der Landschaft ganz andere Möglichkeiten, sich zu erfrischen und zu bereichern. Zugstandenermaßen ist der Eindruck der Natur das Urerlebnis Geßners gewesen. Die freie Natur in ihrer unerschöpflichen Schönheit gab ihm die Stimmung paradiesischer Harmonie, in der seine Menschen glücklich sind, und diese Stimmung blieb, auch als er nur noch als Maler dichtete.

Darin liegt ja das Eigentümliche der Geßnerschen Landschaften. Es sind (von wenigen und nicht vorteilhaften Ausnahmen abgesehen) «idyllische» Gegenden, Orte der Zufriedenheit und des Glücks, Orte, wo sich träumen läßt, Orte, wo reine Seelen der Empfindung von Liebe und Tugend sich hingeben können. Mag es eine verschwiegene Waldlichtung sein, ein denkmalhafter

Baum auf weitausschauendem Hügel oder der plätschernd-fallende Bach, wo scheue Mädchen baden, immer haben diese schlichten Motive etwas Feierlich-Entrücktes, und nicht nur der weißschimmernde Säulentempel, sondern auch das Haus unter Bäumen erscheint als eine irgendwie geweihte Stätte. Andere haben das «Malerische» eines Vorwurfs auch empfunden, und es sind Bilder entstanden, die vielleicht sicherer und voller wirken als die Geßnerschen, aber wo findet man dieses Erfülltsein der Landschaft mit Empfindung? Bei Geßner wird alles auf den Menschen bezogen, dem ein bestimmter Ort Aufenthaltsraum ist. Es sind nicht beliebige, nur malerisch-interessante Konfigurationen von Bäumen und Felsen und Architektonischem und auch nicht bloße Blicke über die Weiten der Erde hin, sondern landschaftliche Situationen, die zum Verweilen einladen, von ganz persönlichem Charakter; meist heimliche Beschlossenheiten, aber daneben auch manchmal das Festlich-Geöffnete und Große.

Die Holländer, die er studierte, haben ihm diese Stimmung des Gehobenen nicht geben können, und wenn er darum den römischen Meistern der idealen Landschaft – dem Claude und den beiden Poussin – sich verwandter fühlte, so ist es doch gerade sein Verdienst, daß er ihr Pathos, das ihm im Grunde fremd war, zu überwinden lernte und mehr und mehr nur noch den zarten Melodien der eignen Seele Gehör lich.

Freilich ist es nur ein beschränkter Ausschnitt aus der Welt, der seiner Empfindung zugänglich war, und man merkt bald, wo seine Persönlichkeit ihre Grenzen hatte; daraus kann man ihm keinen Vorwurf machen. Eine andere Frage wäre die, wie weit er die Ausdrucksmittel der Kunst beherrschte. Geßner hat bekanntlich bescheiden von seinem Rang in der Kunst gedacht und wohl gewußt, daß er zu spät angefangen habe und einer eigentlichen Schulung habe entbehren müssen. Aber wenn schon das Wort Dilettantismus gebraucht werden soll: über dem Geßnerschen Dilettantismus liegt ein besonderer Segen. Muß man nicht glauben, daß gerade eine Malerei, die so Kindlich-Zartes zu sagen hatte, eines Reizes verlustig gegangen wäre, wenn sie auf eine größere fachmännische Routine sich hätte verlassen können? Jedenfalls ist der künstlerische Kern in Geßner immer fühlbar geblieben, und wie Gottfried Keller mit der Autorität des ehemaligen Malers Geßners Kunst gerühmt hat, den bildenden Künstler, nicht nur den Dichter, so hat auch Böcklin (nach dem Zeugnis Albert Weltis) nur mit Respekt von dem alten Autodidakten gesprochen.

*

Daß Geßner den Theokrit als Muster für seine Idyllen nennen konnte, und zwar gerade wegen der «Wahrheit» in der Zeichnung seiner Hirten, ist einer

spätern Kritik unverständlich vorgekommen. So sehr empfand man den griechischen Dichter als Schilderer eines Wirklichen und Geßners Welt als eine ferne Traumwelt, daß jeder Vergleich der beiden sich auszuschließen schien. Allein die Zeitgenossen haben anders geurteilt. Sie fanden bei Geßner dasselbe, was er bei Theokrit fand und in der konventionellen Schäferdichtung vergeblich gesucht hatte: Züge der wahren kindlichen Natur, mit feinem Gefühl aus der Wirklichkeit herausgehobene Züge, die in dieser Reinheit und Konfliktlosigkeit zwar nirgends anzutreffen sind, die aber doch auch nicht in die Luft hinein Phantasiertes bedeuten. Sie sind Natur und wohl geeignet, das Menschliche uns näher zu bringen und unser wahres Wesen besser verstehen zu lehren.

Unter ähnlichen Gesichtspunkten wird man die Geßnersche Landschaft zu beurteilen haben. Keine Prospekte, keine Feldstuhllandschaften, die von irgendeinem bestimmten Punkt aus aufgenommen sind, sondern komponierte Landschaften, erdichtete Landschaften, manchmal in ihren Motiven der Zürcherischen Natur angehörig und dann doch wieder darüber hinausweisend und an Südliches erinnernd, ein reizendes Spiel zwischen Wirklich und Nichtwirklich, so aber, daß das Wirkliche doch immer (und je später, um so mehr) als der Grundton durchschlägt. Trotz der antik kostümierten Gestalten und trotz gelegentlicher Anleihen bei der antiken Architektur sind diese «idealen» Gegenden natürlicher als die meisten Landschaften der andern. Nicht im Sinne einer wörtlichen Beschreibung des Gegebenen, aber im Sinn einer neuen Anteilnahme an den Erscheinungen der Wirklichkeit, eines neuen Vertrauens zur Natur. Noch immer bleibt es eine «gewählte» Natur, aber das Ideal wird uns doch als ein mögliches glaubhaft gemacht.

Und eben weil die Geßnerschen Bilder komponiert, als Ganzes erdichtet sind, so sprechen sie unmittelbar zur Vorstellung und hinterlassen, auch wenn das Thema im formalen Sinne manchmal als ärmlich empfunden wird, einen Eindruck, der in der Erinnerung gut haften bleibt.

«O Natur, wie schön bist du! in deiner kleinsten Verzierung wie schön!» Dem Theokrit spendet Geßner das Lob, er gebe seinen Lesern nicht nur das Allerallgemeinste, man sehe bei ihm mehr als bloß Rosen und Lilien. Das ist es, was wir als neue Naturnähe auch bei Geßner empfinden. Wieviel präzise Anschauung enthalten schon die frühen Dichtungen! Wo er von Pflanzen spricht – wieviel charakteristisches Leben kommt zum Ausdruck! Der Zeichner der späteren Blumenvignetten ist hier schon vorgebildet. Geßner hat einen ihm ganz eigentümlichen Sinn für das Kleinleben in der Natur («die Gegend im Grase»), von dem dann auch das Bilddetail reichlich, und nicht immer zum Vorteil der Gesamtwirkung, gespeist worden ist.

Aber es ist wahr, die Kraft des Erlebens hat nicht in allen Teilen gleichmäßig vorgehalten. Überall gibt es Stellen, die schwach klingen. Wir denken weniger



SALOMON GESSNER. DER WUNSCH

an die leere Zeichnung des Nackten, aber auch seine Felsformationen und selbst der Baumschlag geben nicht ganz das, was man erwartet, wenigstens nach Geßners Erklärungen erwartet, wieviel Mühe es ihn gekostet habe, das «Eigentümliche» der Form zu fassen und aus Manier und Schlendrian herauszukommen.

Indessen hier spielt das Mehr oder Weniger an charakteristischer Zeichnung nur eine geringe Rolle gegenüber der neuen Bewertung des Gegenständlichen überhaupt. Der alte Begriff einer malerischen Landschaft fängt an sich aufzulösen. Bisher war es die verfallene Hütte im Gebüsch, an der das Auge sich ergötzte, der ineinandergewobene Licht- und Formkomplex, in dem das Dinglich-Einzelne unterging, jetzt treten die Dinge auseinander und gewinnen einen Eigenwert. Noch immer empfindet Geßner, auch in den spätern Jahren, den Reiz einer überwachsenen und halbverschleierte Form, noch immer gibt es bei ihm schwebende Schatten, die über die Dinge hinspielen, plastische Unentschiedenheiten jeder Art – wir stehen in einer Zeit des Übergangs, aber es ist deutlich, wie in der malerischen Gesamterscheinung die gegenständliche Form

eine immer selbständigere Bedeutung gewinnt. Es braucht auch nicht mehr die Hütte oder der Bretterzaun im Verfall zu sein, um den Zeichner anzuziehen, das Interesse sammelt sich wieder auf die gesunde reine Form. Und über den Wert eines Bildganzen entscheidet nicht so sehr der malerisch-dekorative Wurf, die witzige Disposition von Hell und Dunkel, von rahmenden Kulissen und zurückschiebenden Vordergrundstücken, überhaupt nicht ein Optisch-Scheinhaftes, sondern das Plastisch-Sachliche. Das bedeutet ein völlig neues Verhältnis zur Welt. Eine neue Einfachheit im Motivischen verbindet sich mit einer neuen Klarheit der Darstellung.

«Reinlich» ist ein Lieblingswort des späteren Dichters. Das geflochtene Körbchen wird reinlich genannt, das Gefüge des Lattenzauns ist reinlich, die reinlichen Silhouetten der Bäume werden genossen, und wenn es leicht ist, das Ungenügende in der Zeichnung von Geßners Figuren zu sehen, so bleibt es eben doch etwas Neues, wie sie als klare plastische Motive empfunden und ins Bild hineingesetzt sind.

Antike und Natur fließen in der Empfindung zusammen. Was vereinigt sich besser mit der Schönheit der reinen unverkünstelten Landschaft als die Schönheit der nackten menschlichen Gestalt? Wie unerträglich wirkt hier das modische Kostüm neben der Einfalt der Antike! Und ganz notwendig stellt dann auch die edle alte Baukunst als die wahre Architektur sich ein, und im Ornament erscheinen an Stelle der Rokokokartuschen die rechtwinkligen geradlinigen Formen oder das reine Rund. Nirgends noch mit ganzem Ernst, irgendein malerisches Wölkchen hängt sich, auch später, der strengen Form immer noch an, aber man merkt: die Stunde ist nahe, wo es verfliegen wird.

Einstweilen lassen wir uns aber gerade diesen reizvollen Zustand eines «Sowohl – als auch» gerne gefallen, wenn die Starrheit der tektonischen Linien in der Vignette umspielt wird von der Freiheit des Vegetabilischen und der Irrationalität der Licht- und Schattenfiguren, wenn der klar-silhouettierte Baum immer noch teilnimmt an einer geheimnisvollen allgemeinen Formbewegung, wenn das fallende Wasser zwar einer strahlenhaften Bestimmtheit zuneigt, aber doch das Schauspiel eines malerischen Gesamtschimmers dabei nicht verloren geht und auch die feste Gestalt eines antiken Rundtempels auf flachem Plan noch immer irgendwie dem Atmosphärischen und den Bewegungen am Himmel verbunden bleibt. Die neue Empfindung für das In-sich-Begrenzte, Gegenständlich-Klare ist da, aber alles liegt noch wie unter einem duftigen Schleier. Es ist der Schleier einer *malerischen* und im besondern auch farbig-tonigen Gesamterscheinung, den Geßner als kostbares Erbe einer ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit übernommen hat. Bei ihm ist er schon etwas durchsichtig und dünn geworden, aber man fühlt ihn doch noch deutlich als eine genossene



SALOMON GESSNER. DIE STRASSE ZUM APOLLOTEMPEL

Schönheit, und erst die Generation eines resoluten Linearismus, die nachdrängte, hat ihn zerrissen.

Letzten Endes aber ist es nicht nur eine ästhetische, sondern eine sittliche Idee, in der Geßners Künstlerschaft wurzelt. Das Schöne ist dem Guten blutsverwandt, und die Entzückungen, die die Sichtbarkeit mit all ihrer Schönheit dem Menschen zu bieten vermag, diese Entzückungen sind doch nur der zarten reinen Seele vorbehalten. Nur ein «zärtlich gebildetes» Gemüt kann den Wert des Einfach-Natürlichen erkennen und genießen. Wehe dem, dem niedrige Leidenschaften den Spiegel der Seele trüben! Der Tugendhafte aber «ist unendlichen Glückes fähig im schlichten Besitze seiner selbst.»

*

Dem klassischen deutschen Humanismus hat Geßner nichts mehr bedeuten können. Die Begriffe des Schönen und des Guten hatten sich mit einem neuen Inhalt gefüllt, und neben der Kraft und Fülle dieser neuen Auffassung des

Menschlichen mußte Geßners zarte Sentimentalität rasch veralten. In den idealen Landschaften eines Koch, eines Reinhart, eines Schinkel weht ein anderer Wind. Aber wer könnte leugnen, daß die Entwicklung in der Richtung geschah, die Geßner eingeschlagen hatte? Die einst nur geträumte Verbindung von Antike und Natur verwirklichte sich und nahm Besitz von Europa. Man baute weiße Tempelchen im natürlich gewachsenen Hain, und die Mädchen und Frauen wandelten wirklich als Griechinnen den ländlichen Wiesenpfad entlang. Und so wenig Geßner als Einzelperscheinung für das, was kam und wie es kam, als Ursache und Grund genannt werden darf, so sind die Phantasien, denen er sich als Dichter und Maler überließ, eben doch Phantasien von kommenden Dingen gewesen, und die anmutigen Täler und Höhen der Zürcher Landschaft dürfen mit zum Quellgebiet des abendländischen Klassizismus gerechnet werden.

FRAGEN DER KUNSTERZIEHUNG
UND GESCHMACKSBILDUNG

Jede gepflegte Galerie besitzt ihren «wissenschaftlichen» Katalog, das will sagen: einen Katalog, der neben den Hauptdaten zum Leben der Künstler die faksimilierten Signaturen und Datierungen enthält, die genauen Bildmaße, die Bezeichnung des Malgrundes und Malmittels, Angaben über die Herkunft des Bildes und über die ältesten Erwähnungen; oder, wenn direkte Zeugnisse fehlen, so wird doch über die ungefähre Zeit und Autorschaft eine Notiz gemacht werden, auch pflegen Literaturverweisungen kaum ganz zu fehlen, jedenfalls nicht, wenn widersprechende Beurteilungen vorliegen. Auf diese Anmerkungen wird die größte Sorgfalt verwendet, man sieht darin, obwohl sie nur klein gedruckt werden, den eigentlichen Wert eines Kataloges; was groß gedruckt wird, die Bildbeschreibung, scheint von vornherein als etwas Gleichgültiges betrachtet zu werden. Bestimmte Forderungen gibt es hier überhaupt nicht, bald vollständiger, bald unvollständiger wird der Sachinhalt analysiert, das Thema gekennzeichnet, die Figuren benannt und noch diese oder jene Detailerwähnung in die ungefügten Sätze eingeklemmt. Eine langweilige Arbeit für die jungen Kunsthistoriker, denen diese Aufgaben zugeschoben werden, und schließlich auch fast nutzlos; denn wer liest diese Beschreibungen? Ihr einziger Zweck scheint zu sein, gelegentlich zu einer Identifizierung der Bilder verhelfen zu können.

Sind diese Anschauungen richtig? Ich glaube nicht. Man hat zwar heutzutage den Grundsatz, den Besucher der Museen von Katalogen möglichst unabhängig zu machen: er soll am Objekt selbst gleich verzeichnet finden, was zu wissen nötig ist, und nicht erst, mit Hilfe eines Zahlenverweises den Aufschluß einem Buche entnehmen müssen. Ein Blick soll genügen, um über das Allgemeine orientiert zu sein. Das wird jedermann mit Dank annehmen. Und doch ist das Bedürfnis nach einem Katalog damit nicht gestillt. Ich spreche nicht von den Fachleuten, sondern vom Laienpublikum: die Unbequemlichkeit, ein Buch halten und an immer neuen Stellen aufblättern zu müssen, kommt gar nicht in Betracht gegenüber der Wohltat, einen Führer an der Hand zu haben, der die Planlosigkeit der eigenen Betrachtung etwas korrigiert. Jene wissenschaftlichen Kataloge nehmen auf dieses Bedürfnis aber keine Rücksicht. Die gelehrten Anmerkungen mögen immerhin an ihrem Platze bleiben, wenn nur die Beschreibungen mehr gäben, das heißt: wirkliche Beschreibungen wären, die das herausholen, was für den Eindruck bestimmend ist, und wo der Betracht-

ter, wenn er sich der Führung überläßt, sicher sein kann, das Wesentliche gesehen zu haben. Das Publikum ist so dankbar für jede Hilfe. Was in der Beschreibung steht, das sieht das Auge; ich kann mir darum keine lohnendere Aufgabe denken, als diese Texte so abzufassen, daß sie als eine Einführung in das Bild gelten können. Die Probe auf die gute Beschreibung ist die, ob die Phantasie beim bloßen Lesen das Bild mühelos wieder erzeugt. Dazu gehört eine ganz klare Vorstellung, was im Bilde Hauptsache und was Nebensache ist, und eine Anordnung der Einzelzüge in der Beschreibung nach dem Grade ihrer Bedeutung für das Ganze. Hier und dort aufgegriffene Details mögen – wie gesagt – genügen, Bildwerke nach diesen Angaben identifizieren zu können; für den Beschauer und Leser wirken sie nur zerstreud und – im künstlerischen Sinne – demoralisierend.

Nun meine ich nicht, daß ein Katalog ästhetische Analysen bringen sollte oder gar Qualitätsbestimmungen; aber allerdings gehört meiner Ansicht nach die Formencharakteristik auch in die Beschreibung hinein. Ein Figurenbild von architektonischem Aufbau ist nicht beschrieben, wenn man sagt: zu äußerst links steht der Heilige so und so, dann folgt der und der usw., man muß von der Art der Konfiguration sprechen. Unter Umständen muß die Lichtführung bezeichnet werden, und bei ausgesprochen koloristischen Bildern ist es ganz selbstverständlich, daß man den Farbenakkord angibt. Das kann alles mit ein paar Worten geschehen. Das ästhetische Raisonement wird sich der Betrachter dann schon selbst machen, die Hauptsache ist, daß die Aufmerksamkeit auf das Bedeutsame hingelenkt wird.

Ich habe den Berliner Katalog in der Hand, ein Buch also, dessen Vortrefflichkeit keiner weiteren Anerkennung bedarf. Und doch – in allem, was Beschreibung ist, herrscht hier die gleiche Grundsatzlosigkeit wie anderwärts. Der Text beschränkt sich keineswegs darauf, nur die Sacherklärung zu geben, sondern es sind auch Merkmale der formalen Erscheinung in die Beschreibung aufgenommen; aber eben nur bruchstückweise, nicht konsequent.

Man mache die Probe an ein paar koloristisch berühmten Bildern. *Jan van der Meer*: das Mädchen mit dem Perlenhalsband, vor dem Spiegel stehend. Die Beschreibung erwähnt das Gelb der Jacke, das Gelb des Fenstervorhangs, und daß der Rock der jungen Dame grau sei; aber warum kein Wort von dem Blau im Bild? Das Grau des Rockes wäre entbehrlich, aber das Blau ist ganz unentbehrlich, weil es die komplementäre Farbe zu dem Gelb ist, der eine Pfeiler, auf dem die Komposition ruht. Man kann Farbbezeichnungen ganz übergehen, das ist ein Standpunkt; läßt man sich aber einmal darauf ein, so müssen dann doch die konstituierenden Töne der Harmonie genannt werden. Und es scheint mir das um so wichtiger, als das Publikum für das Zusammensehen von Farben nur sehr mangelhaft erzogen ist.

Bei *Rembrandts* Frau des Potiphar ist als einzige Farbangabe der «grünliche» Rock des Joseph (unter dem Fuß der Frau) zu finden. Man fragt sich mit Recht, warum gerade diese? Eine solch isolierte Erwähnung wirkt als etwas ganz Zufälliges. Entweder mehr oder gar nichts.

In anderen Fällen ist dann allerdings das System des Schweigens konsequent durchgeführt. Wäre es aber nicht nützlich, bei einem so entschieden koloristischen Bilde, wie zum Beispiel bei *Baldung Griens* Anbetung der Könige, die Aufmerksamkeit auf die Farbenzusammenstellung zu lenken? Es genügen vier Worte: rot – blau – grün – weiß, wozu noch das Silber der symmetrisch rahmenden Flügelfiguren zu nennen wäre. Der Beschauer wird den Klang nachher ganz gewiß nicht mehr vergessen, er muß nur das Bewußtsein einmal darauf eingestellt haben.

Im Interesse der erzieherischen Wirkung eines solchen Kataloges ist zu wünschen, daß die Farbcharakteristik nicht nur so kurz als möglich gegeben werde, und die subtileren Probleme ausgeschaltet bleiben, sondern daß überhaupt nur da eine Notiz Platz findet, wo eine entscheidende Wirkung in der Farbe liegt. Koloristisch gleichgültigere Bilder, wie *Hans von Kulmbachs* Anbetung der Könige könnten jeder Farbbeschreibung entbehren; dagegen wäre hier dann die Art der Gruppenbildung und der Architekturverwendung in den Text aufzunehmen. Auch hierin ist man inkonsequent. Ein Beispiel: *Andrea del Sarto*, das große Bild der Maria mit acht Heiligen. Daß Maria in einer Nische (auf Wolken) erscheint, wird im Katalog erwähnt, aber daß eine Treppe vor der Nische liegt, wird nicht erwähnt, und doch sind diese Stufen noch viel wichtiger als die Nische. Meiner Meinung nach müßte in diesem Fall aber alles genannt werden, was für das Kompositionelle bezeichnend ist: die Abwechslung von Knie- und Stehfiguren, das Emporführen von Halbfiguren vom untern Rahmen her usw. Ja, wenn man ausführlich sein will, auch die in lauter Kontrasten angeordneten Wendungen und Beleuchtungen der Köpfe.

Ich wiederhole, daß ich mir alle diese Angaben mit einem ganz geringen Aufwand von Worten möglich denke. Es brauchen gar keine Sätze zu sein, nur Wegweiser. Nötig ist bloß, daß der Verfasser genau weiß, worauf es in jedem Fall ankommt. Mechanisch über einen Leisten lassen sich solche Aufgaben freilich nicht erledigen, aber dafür sind es ja auch nicht Handwerker, sondern ausgebildete Kunsthistoriker, die die Kataloge machen. Um Einseitigkeiten vorzubeugen, wird ein Zusammenarbeiten mehrerer, wie es sich an großen Museen von selbst ergibt, besonders zu empfehlen sein.

Sei es gestattet, ein Beispiel vollständig durchzusprechen, um zu zeigen, wie sich in Summa die Rechnung nach dem neuen Grundsatz etwa stellen würde. Wenn ich wieder ein Berliner Beispiel benutze, so ist es selbstverständlich, daß ich nicht den Berliner Katalog im besonderen kritisieren möchte, sondern nur den Stil dieser Bücher im allgemeinen.

Pieter de Hooch. Nr. 820 B. Holländischer Wohnraum. «Neben einer vorn zur Linken stehenden Wiege sitzt eine junge Frau, die ihr Kind gestillt hat und im Begriff ist, ihr Mieder zuzuschnüren. Ganz rechts unter dem hohen, unten mit Läden geschlossenen Fenster ein Tisch, darauf ein Leuchter und Krug. Im Vorzimmer zur Rechten¹ steht ein kleines Mädchen vor der halboffenen Haustür, durch die sich das volle Sonnenlicht nach innen ergießt.»

Es ist eine Sache für sich, daß das Motiv stofflich mißdeutet sein möchte, indem gewiß nicht das Zuzuschnüren, sondern das Aufschnüren des Mieders dargestellt ist. Wenn eine Frau ihr Korsett zunestelt, so muß sie dazu stehn, im Sitzen läßt sich das schwer machen. Für die Stimmung des Bildes ist diese Unterscheidung nicht ganz gleichgültig: es ist immer ein Vorteil, wenn man den Inhalt des kommenden Momentes vorausfühlen kann, und das Bild würde für die Phantasie an Fülle verlieren, wenn wirklich der Akt der Stillung schon vorbei wäre. Jetzt ergänzt man unwillkürlich im Wiegenkorb das verlangende Kind, das beschwichtigende Zunicken der Mutter wird verständlich, und die Geschichte verläuft nicht pointenlos.

Doch wie gesagt, wir haben hier nur von der Technik der Beschreibung zu handeln. Die zitierte Beschreibung ist nicht gut, weil sie, Großes und Kleines willkürlich mengend, weder ein klares noch ein vollständiges Bild des Ganzen gibt. Auch der angestrengtesten Phantasiearbeit wird es unmöglich sein, nach dem Text das Bild sich vorzustellen. Eine gute Beschreibung muß von dem Haupteindruck ausgehen und die Details dann nach dem Grade ihrer Wichtigkeit sich folgen lassen. Einer solchen Beschreibung wird die nachschaffende Phantasie mühelos folgen und zugleich ist sie angesichts des Originals ein wirklich wertvoller Führer für das Auge.

Der doppelte Raum; das ist es, was man hier, auf alle Ferne, zuerst sieht. Ein heller Rückraum und ein Vorderraum mit gedämpftem Licht. Die Figuren, die den Beschauer instinktiv am meisten anziehen, sitzen so im Raum, daß dieser beständig als das größere, umfassendere Moment fühlbar bleibt. Neben Mutter und Kind darf das Hündchen in der Beschreibung nicht fehlen, es vermittelt zwischen beiden und stellt den Bewegungszug her, der durch die zwei Zimmer nach der Ausgangstür geht. Diese Tür gewährt zwar keinen Ausblick ins Freie, wird aber intensiv als Öffnung empfunden, weil durch sie «das volle Sonnenlicht sich nach innen ergießt», genauer gesagt, weil auf dem Türpfosten das höchste Licht liegt und das ganze Bild darauf angelegt ist, diese warme Helligkeit durch den Gegensatz des Dunkleren und Kühleren zur stärksten Wirkung zu bringen.

Erst allmählich detailliert sich jetzt der Raum nach seinen einzelnen Inhalten. Der Katalog erwähnt nur das Fenster mit den geschlossenen unteren Läden

¹ Unmöglich in der Anschauung mit dem Vorausgehenden zusammen zu bringen.



PIETER DE HOOCH. HOLLÄNDISCHER WOHNRAUM

und den Tisch davor mit Leuchter und Krug. Warum? Es ist ein willkürlich herausgerissenes Stück des Ganzen. Von dem großen Bettgehäuse ist nicht die Rede, nicht von der Zimmertür, nicht von der blinkenden Wärmfanne und dem leuchtenden roten Rock am Fußende des Bettes. Das ist die alte Manier, beliebige Nebendinge namhaft zu machen, wie sie einmal zur Identifizierung des Bildes nützlich sein können, als Augenführung dagegen würden solche Beschreibungen geradezu verderblich wirken, denn wer wirklich dem Katalog folgte und diese zufällig genannten Einzeldinge suchte, der wäre für die künstlerische Betrachtung verloren.

Man wird einwerfen: die Gefahr sei nicht groß, denn niemand werde sich den offiziellen Beschreibungen verkaufen. Allein der Katalog ist doch da, um gelesen und benutzt zu werden, und er soll nicht nur nicht verwirren, sondern aufklären und helfen.

Wo aber Hilfe am nötigsten ist, das ist auf dem Boden des Formalen. Das Formale hat viele Seiten, und der beste Führer wird nicht gleich den Unvorbereiteten zum Kenner machen können; aber er kann wenigstens die ersten Schritte leiten, daß das Auge die Richtung nicht ganz verfehle. Es ist soeben von der Lichtführung in diesem Bilde des Pieter de Hooch gesprochen worden: das eine höchste Licht hier ist so charakteristisch, daß die Beschreibung es nicht übergehen sollte. Wer Sinn hat, der wird auf die eine Weisung hin dann schon weiter suchen, welches die unteren Stufen des Lichtes sind. Und wie steht es mit der Farbe? Der Katalog gibt hier gar keine Notiz. Man würde sich nicht wundern, wenn etwa bei der Hauptfigur die Farbe von Rock oder Jacke erwähnt wäre, glücklicherweise ist das nicht geschehen: es wäre eine bloße Irreführung des Betrachters, denn die Hauptfarbe ist gar nicht an die Hauptfigur gebunden, ihr Träger ist der aufgehängte Rock am Bett mit seinem leuchtenden Rot, und diesem antwortet das glühende Braungelb des sonnigen Holzwerkes an der Tür. Dieses Farbenpaar ist der Schlüssel zur ganzen Komposition. Einmal aufmerksam gemacht, wird auch eine bescheidene natürliche Sehbegabung sich schon weiter zu helfen wissen und den mannigfach gebrochenen Wiederholungen der Hauptfarben nachgehen, vielleicht auch ohne besonderen Hinweis erkennen, wie die komplementären blauen und grünen Töne sekundieren.

Wie weit man diese farbigen Abwandlungen in die Beschreibung aufnehmen soll, darüber läßt sich reden; in jedem Fall würde ich befürworten, daß eingeschlagene und nachgedunkelte Farben, die falsch oder gar nicht wirken, durch eine Erwähnung im Text korrigiert würden. Hier hat zum Beispiel das tiefe Blau der Bettdecke gewiß ursprünglich stärker mitgesprochen.

In letzter Zeit ist wiederholt der Versuch gemacht worden, den amtlichen Katalogen nichtamtliche Ciceroni an die Seite zu stellen. Diese haben grundsätzlich die Absicht, dem künstlerischen Verständnis aufzuhelfen, indem sie zunächst die Dinge in ihren historischen Zusammenhang bringen. Das ist gewiß gut, nur wird es leicht passieren, daß die Einzelbetrachtung dabei zu kurz kommt. Ganze Richtungen werden mit ein paar Sätzen charakterisiert, das Publikum allzu rasch vom Einzelfall zu den Gattungsbegriffen übergeführt. Und dann droht hier eine zweite Gefahr: diese Ciceroni geben fest formulierte ästhetische Ansichten. Der Museumsbesucher sollte aber durch seinen Führer nicht bevormundet, sondern zu eigener Tätigkeit angeregt werden. Er sollte keine fertige Beurteilung vorfinden, sondern nur Anhaltspunkte zur Beurteilung.

Wie immer man sich nun Kataloge denken mag, ob ausführlich oder ganz knapp: jedenfalls sollte alles versucht werden, das Kapital, das in den Museen steckt, fruchtbarer zu machen und das ungeheure Mißverhältnis zu mildern, das noch immer besteht, zwischen der Kunst, wie sie ist, und der Art, wie sie von der großen Menge hingenommen wird. Alle kunstgeschichtlichen Bücher leiden darunter, daß sie über Dinge sprechen müssen, die der Leser nicht vor Augen hat; hier, wo die Originale da sind, fehlt die belehrende Rede.

ÜBER KUNSTHISTORISCHE VERBILDUNG

Nicht daß ich den kunsthistorischen Eifer des Publikums tadeln wollte – es fällt mir nicht ein, das Wasser von der eigenen Mühle abzuleiten –, aber ich meine, es bestehe zugunsten der einseitig historischen Kunstbildung ein verderbliches Vorurteil. Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehen. Und eben das ist falsch, und das Laienpublikum kommt in ein ganz schiefes Verhältnis zur Kunst, indem es die Vorteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes preisgibt, ohne doch den andern Standpunkt, den fachmännisch-historischen, gewinnen zu können.

Ein Erstes: man sieht zu viel. Der Historiker natürlich muß sein Material vollständig kennen. Er kann nicht anfangen zu bauen, bevor er nicht die Bausteine alle geprüft hat. Gerade unsere Zeit ist im besonderen Sinne eine Zeit des Sammelns, des Inventarisierens und Registrierens. Überall trifft man auf Katalogarbeiten, große Gesamtausgaben und dergleichen. Das Publikum ist unvermerkt in die gleiche Strömung hineingeraten, ohne es doch nötig zu haben. Man kauft sich lieber eine schundige Publikation von allen Gemälden des Rubens als *einen* echten alten kräftigen Rubensstich. Das zusammenhanglose Einzelstück hat keinen Wert mehr für den einseitig historisch interessierten Sinn, und der ehrliche Dilettantismus, der nur da und dort herausnimmt, was ihm gefällt, ist selten geworden. Man fühlt die Verpflichtung, alles gesehen zu haben, und das ist schade, denn auf diese Weise sieht man eben zu viel, das heißt gar nichts.

Der Ehrgeiz des modernen «gebildeten» Touristen ist eine psychologische Ungeheuerlichkeit. Mit kunsthistorischer Vollständigkeit werden in Italien Kirchen und Museen durchgenommen, wo man doch sehr bald dahinter kommen müßte, daß kein einziger tiefer Eindruck gewonnen werden kann, vielmehr einer den andern aufhebt. Das Reisen wird zur Qual, aber man hätte ein schlechtes Gewissen, wenn man sichs bequemer machte. Und schließlich: es

muß ja gehn! Die Reisebücher bestimmen ja das Maß der täglichen Leistung und hinter solchen Normen wird man doch nicht zurückbleiben!

Offengestanden: ich bewundere unsern Baedeker ungeheuer, aber ebenso bewunderungswürdig kommt mir der Gehorsam vor, der ihm vom Publikum entgegengebracht wird. Ich will nichts sagen, wenn in Florentiner Kirchen jeder Winkel abgeleuchtet wird, aber die Gründlichkeit bleibt die gleiche in Ländern und Perioden, die unserm Geschmack ferner liegen: in den Kapellen von Antwerpen – unser Cicerone führt uns vor jedes Manieristenbild. Der Historiker mag dankbar sein für die Nomenklatur, und er weiß auch gegebenenfalls zu überschlagen, aber der Laie, der sich dem fremden Urteil anvertraut, ist verloren und geht mit einem wüsten Kopf von dannen.

Unsere großen Museen verleiten ja nun freilich an sich schon zur Vielseherei und wenn man beobachtet, mit wie wenig psychologischer Ökonomie die große Masse der Besucher sich durch die Säle durchschiebt, so könnte man über den Nutzen derartiger Institute sehr pessimistisch zu denken anfangen, allein Museen sind nun einmal Sammelstätten, und sie dienen nicht nur einer ästhetischen, sondern einer historischen Aufgabe. Nur insofern müßte etwas geschehen, daß man durch Trennung einer (kleinen) Schausammlung und einer (größern) Materialsammlung diesem Doppelcharakter Rechnung trüge. Doch das ist eine Sache für sich. Bleiben wir bei unserm Thema.

Wenn sich das Publikum quantitativ zu viel zumutet, so scheint mir weiter, daß die kunsthistorische Halbbildung eine Art von falschem Kennertum erzeugt hat, das einer wirklichen Erkenntnis der Dinge mehr im Wege steht, als daß es sie vorbereitete. Nichts imponiert dem Laien mehr als jene Sicherheit des Urteils, wo ein Blick genügt, um von weitem zu sagen: das ist ein Aelbert Cuyp und das ist ein van Goyen; das ist ein Filippo Lippi und das ist ein früher Botticelli; das ist ein Rembrandt der dreißiger und das einer der vierziger Jahre. Und doch ist es nicht eben schwer, diese Sicherheit zu erlangen. Einmal auf die unterscheidenden Merkmale aufmerksam gemacht, wird auch eine mäßige Sehbegabung hier rasch vorwärts kommen. Und warum sollte man sich nicht freuen über Fortschritte dieser Art? Sicher, es kann aus solchen Anfängen eine wirkliche Kennerschaft hervorgehen, meist aber bleibt es bei einer Karikatur, einer Pseudo-Kennerschaft, die nur mit einzelnen, äußerlichen Merkmalen arbeitet und trotzdem glaubt, eine künstlerische Einsicht zu besitzen. Es ist außerordentlich leicht, nach ein paar Erkennungszeichen eine Architektur als gotisch oder als romanisch zu bestimmen, allein was ist damit geleistet? Das Wesentliche dieser Stile hat man deswegen noch lange nicht verstanden. Und so ist es in der Malerei. Mag einer immerhin die Perioden im Werke Raffaels zu unterscheiden wissen: was den Stil Raffaels ausmacht, ist eine Frage, auf die er wahrscheinlich trotzdem die Antwort schuldig bliebe. Ich wiederhole, es ist nichts

einzuwenden gegen den Sport des Bilderbestimmens und Bilderdatierens von Seite des Publikums: es macht Spaß, seine Vermutung aufzustellen und dann im Katalog die Vermutung bestätigt oder korrigiert zu finden, nur soll diese Beschäftigung ihrer Schranken sich bewußt bleiben. Sagen können, wer ein Bild gemalt hat, heißt noch nicht, den Stil des Bildes begriffen haben. Für die meisten dieser Halbgebildeten ist aber das Stück überhaupt erledigt, sobald auf Grund irgend eines Merkmals der Name ausgesprochen ist.

Vielleicht urteile ich zu hart. Vielleicht gibt es doch auch unter kunsthistorischen Dilettanten mehr Leute, die für das Ganze eines Stiles Gefühl haben; die bei Botticelli nicht allein auf den Kopftypus oder die Form der Hand sehen, sondern seine Formempfindung in allen ihren Äußerungen bis auf die letzte Saumlinie des Gewandes nacherleben; die die Formgebung im einzelnen Körper als eins mit der Gesamthaltung einer Komposition empfinden, und wie gar Zeichnung und Farbe und Lichtführung sich gegenseitig bedingen können. Und auch dafür ist vielleicht Verständnis vorhanden, wie die individuellen Einzelstile in größern Stileinheiten münden: daß es einen allgemeinen florentinischen Stil gibt, an dem so verschiedene Maler wie Castagno und Botticelli und Ghirlandajo gleichmäßig teilhaben, und daß dieser Stilbegriff nicht nur für die Maler, sondern auch für die Bildhauer und Architekten verbindlich sein muß, so daß sich die florentinische Kunst ganz bestimmt von jeder andern, zum Beispiel der venezianischen Kunst, abhebt. Allein selbst wer alles besäße, die klare Vorstellung aller der Formen, in denen sich für die Menschen zu verschiedenen Zeiten die Dinge der Sichtbarkeit kristallisiert haben, selbst der könnte noch nicht von dem Vorwurf kunsthistorischer Befangenheit freigesprochen werden. So natürlich und so bedeutsam die Aufgabe für den Historiker ist, der Verschiedenheit der Stile nachzugehen, so liegt darin doch eine Einseitigkeit, solange das höchste Problem der Kunst nicht aufgenommen ist, das Problem der Qualität.

Hier scheidet sich Kunst und Kunstgeschichte. Für den Künstler gibt es eigentlich nur *eine* Frage, dem Kunstwerk gegenüber: «Ist es gut?», die Verschiedenheit der Stile ist für ihn eine Sache von untergeordneter Bedeutung; der Historiker macht umgekehrt daraus die Hauptsache, und wenn auch bei lebenslangem Umgang mit Kunstwerken die Empfindung für das «gut» und «weniger gut» sich sehr verfeinern wird, so hört man doch verhältnismäßig wenig von Qualität sprechen. Das Laienpublikum aber hat sich fast ganz an die Historiker angeschlossen, und was bei diesen als Fachbefangenheit kritisiert werden kann, wird nun zum höchst bedenklichen Mangel im Kunsturteil, weil die Ausgleichung durch den ständigen Umgang mit Kunstsachen fehlt. Es ist so weit gekommen, daß man «die Stile kennen» für gleichbedeutend nimmt mit «Kunst kennen». Und doch hat es – um zunächst von Architektur zu reden

in jedem Stil gute und schlechte Ware gegeben, und alle Kenntnis der alten Formen hat bekanntlich die Baukunst des 19. Jahrhunderts nicht davon abgehalten, Minderwertiges zu produzieren. Für die Kunstbeurteilung muß also ein Standpunkt gesucht werden, der über den einzelnen Stilen liegt. Nicht was die verschiedenen Stile unterscheidet, ist künstlerisch das Bedeutsame, sondern was die guten Sachen aller Zeiten unter sich gemein haben. Übertragen auf die Betrachtung von Bildern heißt das: es ist für das Kunstverständnis nicht so wichtig, die besondere Art zu kennen, wie die Hände des Botticelli sind, und wie sie sich von denen eines Filippino unterscheiden: was aber überhaupt eine gutgezeichnete Hand ist, das ist wichtig zu wissen und hiefür das Urteil zu erziehen, sollte alle Kraft eingesetzt werden. Es ist verhältnismäßig leicht, die Kopftypen verschiedener Meister sich einzuprägen, aber das bleibt doch wesentlich nur ein Gewinn für die historisch-sichtende Betrachtung, für die künstlerische käme es darauf an, verstehn zu lernen, was ein guter Kopf ist; sich dahin zu erziehen, daß ein gutes Porträt auch wirklich als solches empfunden wird, trage es nun welchen Namen es wolle; daß man zwischen verschiedenen Wirkungen unterscheiden lerne und es als etwas Beglückendes schätze, wenn in der vollkommenen Darstellung die Form nach ihren entscheidenden Eigenschaften sich *sofort* und *schlagend* und *vollständig* zu erkennen gibt. Das ist nichts Selbstverständliches, auf solche Werte zu reagieren, dazu gehört Kultur. Daß aber diese Hauptprobleme der bildenden Kunst durch die historischen Interessen so sehr verdunkelt werden konnten, das eben nenne ich kunsthistorische Verbildung.

Was vom Porträt gilt, gilt genau so von einer Erzählung, von einer Landschaft. Nicht der persönliche Charakter des Rembrandt oder des Ruysdael bedingt in letzter Instanz den Genuß am Kunstwerk, es gibt gar kein Kunstwerk ohne jene Art vollkommener Darstellung, die das Sehen leicht und freudig macht und an Stelle eines unsichern und stückweisen Wahrnehmens das restlose starke Empfangen setzt, das dem Menschen ein ganz neues Lebensgefühl gibt. Kunstwerke bieten vielerlei Möglichkeiten der Betrachtung, wer aber die Wohltat noch nie gespürt hat, die in der künstlerisch-geklärten Erscheinung liegt, der möchte die Hauptüberraschungen der bildenden Kunst noch vor sich haben.

Und neben dem klaren starken Sehen ein anderes: das große Sehen, das Zusammennehmen der vielen Dinge zu einer einzigen ruhigen Anschauung. Es hängt das nicht ab von einer bestimmten Darstellungsart, aber sinnfälliger als im linear-plastischen Stil wirkt es doch im malerischen. Warum ist das feine Muster eines Frauenkostüms bei Velazquez nicht exakt und gleichmäßig durchgezeichnet? Weil der Maler diese Motive nur insoweit geben wollte, als sie im Gesamteindruck mitsprechen, nur insoweit, als sie für das Auge, das auf die

Hauptsache blickt, in Betracht kommen. Durch die Vernachlässigung gewisser Details wird es dem Auge möglich, ruhig zu schauen, überschauend auf dem Ganzen zu verweilen, entgegen seiner sonstigen Art, mit hastiger Bewegung unstet auf der Fläche herumzuirren. Es faßt nun große Zusammenhänge auf einmal, wie nie sonst im Leben. Dies ist sehr schwer zu erreichen. Mit dem Vernachlässigen der Formbestimmtheit im einzelnen ist es freilich nicht getan: die Undeutlichkeit muß derart sein, daß die Täuschung entsteht, man brauchte nur näher zu treten, um alles genau zu sehen. Wie selten diese deutliche Undeutlichkeit getroffen wird, dafür bieten moderne Kunstaussstellungen Beweise zur Genüge. Wenn sie aber getroffen ist, so wird das noch lange nicht jedem Beschauer gleich einleuchten. Auch dazu muß das Auge erst herangebildet werden.

Und wieder eine andere Seite des Kunstwerks enthüllt sich, wenn man daran denkt, daß hier ein Stück Wirklichkeit aus dem Strom ewig veränderter Wirkung herausgehoben und in feste, geschlossene Form gebracht ist. Das vollkommene Kunstwerk muß den Charakter der Notwendigkeit haben. Man muß überzeugt sein, daß gar nichts anders sein und nichts verschoben werden könnte. In dieser durch und durch bedingten Welt, wo eines sich ans andere anlehnt, etwas Unbedingtes. Der Eindruck ist verblüffend schon bei kleinem Format, er steigert sich mit zunehmender Größe und wird ungeheuerlich-unbegreiflich, wenn in der Monumentalkunst Architektur und darstellende Kunst zu vereiniger Wirkung zusammentreten. Man glaubt dann, in einer andern Welt zu sein.

Ich müßte eine ganze Ästhetik aufrollen, um diese spezifisch künstlerischen Seiten der Kunst nach Gebühr ins Licht zu stellen. Was ich sagen will: hier liegen die wichtigsten Ziele für die Erziehung des Kunstsinns. Man kann den Weg über die Historie nehmen, aber er ist gefährlich, denn für die bloßen Dilettanten ist er eine Versuchung, von der Hauptsache sich abbringen zu lassen und im Nebensächlichen stecken zu bleiben. Wie wenig bei dem gewöhnlichen historischen Halbbetrieb an wirklichem Verständnis gewonnen wird, sieht man vielleicht nirgends deutlicher als an der Unsicherheit des Publikums der modernen Kunst gegenüber.

Man spricht davon, die Kunstgeschichte auch in die Mittelschulen als Fach einzuführen. Ich kann das nicht billigen. Man mag Kunstwerke wegen ihres Inhalts in den Unterricht hineinziehen, gut; aber es soll nicht in besonderen Stunden die Kunst historisch vorgetragen werden. Es ist bei der Jugend so viel zu leisten nach Seite der bloßen Anschauung, des Sehenlernens, daß man auf einen Abriß der Kunstgeschichte zu verzichten alle Ursache hätte. Aber das fände ich gut, Anschauungsstunden einzuführen, wo das Auge angeleitet wird, Formen zu sehen, Licht und Schatten, Farben. Man könnte diesen Unterricht

an Hand von Kunstwerken geben – und warum sollte nicht jeder Schüler ein Bilderbuch in die Hand bekommen, wie er ein Lesebuch hat –, man könnte die Grundbegriffe des künstlerischen Schaffens an Einzelfällen verständlich machen, aber es sollte das Schulbilderbuch nur ausgewählte Beispiele geben, keinen Leitfaden der Kunstgeschichte darstellen wollen. Und es brauchten auch nicht die berühmtesten Kunstwerke zu sein: weder die «Nachtwache» noch die «Schule von Athen» gehören an diesen Platz.

ÜBER DAS ZEICHNEN

Es ist schade, daß das Zeichnen nur für die unteren Schulstufen ein Unterrichtsgegenstand ist, und daß die höheren Lehranstalten, vor allem die Universitäten, keine rechte Gelegenheit mehr bieten, sich darin weiterzubilden. Die tägliche Erfahrung zeigt, daß das Bedürfnis, sich zeichnerisch auszudrücken, im Kindesalter sehr verbreitet ist, und man darf glauben, daß es nur eine Vernachlässigung der Anlage ist, wenn von den Erwachsenen der größere Teil sich nicht ebenso bequem des Bleistifts zum Zeichnen bedient wie der Feder zum Schreiben.

Die Dinge der Sichtbarkeit bedeuten der lebenden Generation mehr als der vorangegangenen. Man schätzt die Genüsse des Sehens höher ein, und was von dem Auge vermittelt wird, hat gegenüber dem bloß Gedanklichen einen gesteigerten Wert. Das spürt man auch in den kunsthistorischen Hörsälen. Ich spreche nicht von der Kunstgeschichte als Fachstudium, aber überall drängt die Jugend sich zu, wo es etwas zu sehen gibt, besser: wo es in bezug auf das Sehen etwas zu lernen gibt. Man ist sich bewußt, daß das Auge so gut wie jedes andere Organ erst ausgebildet werden muß, um ein brauchbares Instrument zu werden, und daß es eine Täuschung ist, zu glauben, mit ein paar gesunden Augen könnte jedermann gleich an allem teilhaben.

Die Kunstgeschichte bietet sich als natürliche Vermittlerin an, die Welt sehen zu lernen. Gebrochen in mannigfaltige Stilformen und doch überall dieselbe, strahlt die Kunst der Jahrhunderte das Bild der Wirklichkeit zurück. Nun liegt es in der Art der Historie, daß sie das Unterscheidende mehr betont als das Durchgehende: die Stilunterschiede werden dargelegt, und der Schüler lernt rasch verschiedene Perioden unterscheiden und die «Hände» verschiedener Meister auseinanderhalten. Das hat seinen erzieherischen Wert. Und doch bleibt es ein Halbes, solange man in den bloßen Kunstformen stecken bleibt und nicht beständig die Kunst auf die Natur bezieht. Altdorfer zeichnet eine Buche anders als Ruydael. Diese Erkenntnis darf nicht einfach ad notam ge-

nommen werden; wenn das Auge einen wirklichen Nutzen haben soll, so muß man aus der Natur die verschiedene Ausdrucksweise verstehen lernen. Es handelt sich ja nicht um eine mehr und eine minder vollkommene «Wiedergabe» der Wirklichkeit, sondern um eine verschiedene Interpretation des Objekts, wo die eine ebenso recht hat wie die andere. Raffael zeichnet die menschliche Form anders als Rubens; die Unterschiede sind nicht eben schwer darzulegen, aber davon hat man auch noch nicht viel: wahrhaft erzieherisch wirken solche Vergleichen erst, wenn eine satte Vorstellung des menschlichen Körpers von vorneherein vorhanden ist, und Form um Form auf die Natur zurückbezogen werden kann.

Es ist gewiß nicht unmöglich, auch ohne eigenes Zeichnen so weit zu kommen, aber das Zeichnen erleichtert und verkürzt den Weg ungemein. Und dann handelt es sich ja nicht nur um verschiedene Arten, wie man einem Ding beikommen kann, es liegt ein Segen auf dem Zeichnen überhaupt, weil nirgends so wie hier sofort und überzeugend deutlich wird, wie weit man Wesentliches und Unwesentliches zu unterscheiden imstande ist. Unklarheiten der Disposition, Verschiebungen der Proportion der Teile – all dergleichen Fehler, über die man in einem Aufsatz hinwegliest, sie rächen sich als Denkfehler in einer Zeichnung unmittelbar. Ist es nicht wahr: wer einen guten Kopf zeichnen kann, wird nie ein schlechter Schreiber sein?

Ich komme auf die Anfangsthese zurück, daß das Zeichnen in seiner Bedeutung für die höheren Lehranstalten noch nicht genug gewürdigt wird; aber um nicht falsch verstanden zu werden, möchte hier die Warnung am Platze sein, die Hans von Marées seinerzeit einem bedeutenden und von ihm selbst hochgeschätzten Kunstkenner gab, als dieser durch eigene praktische Tätigkeit der Kunst näherzukommen strebte: «Treiben Sie's nicht weiter! Künstler werden Sie doch nicht, Sie laufen aber Gefahr, die Unbefangenheit des Urteils zu verlieren und einem Kunstwerk als Verdienst anzurechnen, Schwierigkeiten überwunden zu haben, die doch nur für den Dilettanten Schwierigkeiten sind.»

DAS ERKLÄREN VON KUNSTWERKEN

Müssen denn Kunstwerke erklärt werden? Ist es nicht das Besondere der anschaulichen Kunst, daß sie sich von selbst erklärt, daß jeder sie ohne weiteres lesen kann? Sofern es sich freilich um den sachlichen Inhalt handelt, ist die Forderung ja selbstverständlich. Ein Bild stellt etwas vor, ein Bau dient einem Zweck, ein Mal hat einen Sinn; das muß erklärt werden. Aber die Form (von der hier allein die Rede sein soll), spricht sie nicht für sich selbst? Um eine

japanische Zeichnung zu verstehen, muß ich nicht japanisch gelernt haben. Eine Figur des Mittelalters sagt jedem ganz unmittelbar etwas, trotz der Jahrhunderte, die uns von ihr trennen. Ja man wird ein Bildwerk im allgemeinen als eine viel bestimmtere Mitteilung empfinden als das geschriebene Wort, dem doch in höherem Grade etwas Vieldeutiges anhaftet. Er stehe vor einem Abgrund, sagt Schiller gelegentlich, wenn er an die Unbestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks denke.

Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß. Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist. Ein Bildwerk erklären in dem Sinne, daß das Auge geführt wird, ist daher an sich schon ein notwendiger Teil kunstgeschichtlicher Unterweisung. Das Wort hat aber noch andere Bedeutungen. Erklären heißt auch, die vereinzelte Erscheinung in ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinstellen, wodurch sie erst eigentlich deutlich werden kann. Und ist das geschehen, so fragt man, warum an dieser Stelle gerade diese Kunstform sich gebildet hat, und dieses Warum? verlangt noch einmal eine besondere Erklärung, die in der bloßen Beschreibung der Situation nicht gegeben ist. Und endlich steht noch das Wertproblem im Hintergrund, die Beantwortung der Frage, die jeder naive Mensch zu stellen pflegt: warum denn dies schön sei oder warum das eine Werk besser sei als das andere?

Je weniger diese «Bibliothek der Kunstgeschichte» ihrer Anlage nach gleichmäßig auf solche Fragen sich einlassen kann, um so mehr mag es zweckdienlich sein, wenigstens einleitend daran zu erinnern, was für Aufgaben eine systematische Formerklärung einschließt.

I.

Denkt man an ein altes Bild, das dem modernen Betrachter gar keine fühlbaren Schwierigkeiten macht, etwa an eine Landschaft von Jacob Ruysdael, so wird man schon da die Erfahrung machen, daß eine gewisse Erziehung dazu gehört, um die Form so aufzufassen, wie sie aufgefaßt sein will. Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen: daß man nicht den einzelnen Lichtfleck sieht, sondern den Rhythmus des Lichtgangs im großen; nicht den einzelnen Baum, Teich oder Hügel, sondern das gesamte Formgefüge, was für eine Figur Himmel und Erde zusammen machen, und wie diese Figur im Rahmen drin steht. Auch in bezug auf Farbe versagt zunächst das Auge vor der Forderung, die Farbengesamtheit aufzufassen, das System der gegenseitig sich stützenden und steigernden Töne, die farbigen Entsprechungen und Widersprechungen, wie sie durch das Bild im ganzen durchgehen. Und nun liegt ja Farbe, Licht und zeichnerische Form nicht als etwas Gesondertes nebeneinander, sondern alles entspringt aus einem und demselben Quell, und

erst wenn wir die Einheit fühlen, wie diese Elemente sich gegenseitig bedingen, haben wir den Standpunkt gewonnen, von dem aus wir dem Bild in die Augen zu sehen vermögen, so daß nun seine Seele zu uns zu sprechen anfangen kann.

Das ist ein einfacher Fall, weil uns der malerische Stil des 17. Jahrhunderts vertraut ist, aber es gibt sehr verschiedenartige «Stile». Ihre Zahl ist unendlich. Trotzdem nun unser Gesichtssinn die merkwürdige Fähigkeit besitzt, auch auf ganz fremde Formfassungen zu reagieren und unsere historische Erziehung dafür sorgt, diese Fähigkeit früh nach allen Seiten auszubilden, ist es doch nicht leicht, sich immer richtig einzustellen. Es *kann* vorkommen, daß auch der Ungeübte ein fremdes Kunstwerk ungefähr richtig liest, dann nämlich, wenn eine verwandte eigene Anlage ihm entgegenkommt, im allgemeinen aber wird man die Schwierigkeit nicht hoch genug einschätzen können, fremde Kunst wirklich richtig zu interpretieren. Man muß eben doch japanisch gelernt haben, um eine japanische Zeichnung zu verstehen, das heißt, man muß nicht die japanische Sprache, wohl aber die japanische Bildeinstellung besitzen. Bauten wie den altindischen ist mit abendländischen Sehgewohnheiten schlechterdings nicht beizukommen: die Frage ist nicht, ob wir sie schön finden oder nicht, wir müssen überhaupt erst das Organ für solche Formwirkungen in uns entwickeln.

Aber man braucht nicht einmal so weit zu gehen. Um nur italienische Kunst zu verstehen, bedarf es einer völlig neuen Einstellung für den Nordländer. Sonst betont man falsch, hängt sich an das Unwesentliche und übersieht das Wesentliche. Ein florentinisch-römischer Bau der Hochrenaissance wird dem nordischen Reisenden zunächst immer kahl und kalt vorkommen. Das ist ganz erklärlich, solange er in unserem Sinn auf Bewegungs- und Ausdrucksgehalt hin angesehen wird. Aber das ist eben falsche Einstellung. Sobald man die richtigen, die italienischen Voraussetzungen besitzt, wird die scheinbare Armut in den Eindruck ungeheuren Reichtums umschlagen. Dann erst hat man gesehen, *was da ist*. Nicht einmal innerhalb des eigenen Landes sind wir vor Mißverständnissen sicher. Die klassizistische Epoche zum Beispiel hat die malerischen Kunstdenkmäler der heimischen Vergangenheit ganz falsch aufgefaßt, und der male- rische Geschmack einer späteren Generation ist wieder der linearen Strenge alter Form nicht gerecht geworden. Ja, bis auf den heutigen Tag werden Abbildungen verbreitet, die aus falschen Einstellungen hervorgegangen sind.

2.

Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben. Das kann in doppelter Weise geschehen, einmal so, daß man es in den Werdezusammenhang hineinstellt, die Vor- und Nachstufen aufsucht, dann indem man das Zeit-

genössisch-Verwandte heranholt und damit einen Kreis um es herumzieht, der über Schule und Stamm bis zum allumfassenden Kreis des bleibenden Volkscharakters, in dem es wurzelt, erweitert werden kann.

Der engste und fruchtbarste Kreis ist das Gesamtwerk eines Künstlers, wo die einzelne Arbeit sich mit ihren Geschwistern zusammenfindet. Daraus ergibt sich die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit. Man wird aber diese Persönlichkeit erst dann sicher charakterisieren können, wenn man Zeitgenossen kennt, zeitgenössische Kollegen. Erst in diesem Vergleich wird deutlich werden, wie sich die einzelne Individualität zum Gattungstypus der Generation verhält. Dürer hat eine ganze Anzahl bedeutender Künstler neben sich, die – wie etwa Grünewald – sehr stark von ihm sich unterscheiden. Nichtsdestoweniger stimmen doch alle in wesentlichen Zügen überein: es sind eben die Züge, die den Generationscharakter ausmachen, die Merkmale, an denen man die deutsche Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts erkennt. Eine Generation scheidet sich aber wieder in landschaftliche Gruppen. Wir kennen eine fränkische, eine schwäbische Schule usw., die wenigstens zeitweise einen geschlossenen Charakter besitzen (in Dürer ist die Natur des Franken deutlich fühlbar). Und doch münden alle Stammestypen schließlich in den Allgemeinbegriff von deutscher Art überhaupt. So wechselnd die Stimmung der einzelnen Epochen der deutschen Kunstgeschichte sein mag, es gibt etwas Durchgehendes; in allen Wandlungen, die man mit besonderen Namen bezeichnet, behauptet sich eine gewisse Gleichheit des Volksgeistes. Selbst in der Architektur, wo man am schärfsten nach Stilen zu scheiden gewöhnt ist, gibt es neben der Folge von Romanisch und Gotisch, von Renaissance und Barock usw. etwas Bleibendes, eine nationale Weise der Formbildung, die an dem bestimmten Boden haftet und die erlaubt, von einer deutschen, von einer italienischen Bauart schlechthin zu sprechen. Überflüssig beizufügen, daß dieser Eigencharakter nicht immer gleich stark da ist, daß es Kulturen von mehr nationalem und von mehr internationalem Gepräge gibt: – Erklären wird überall hier heißen, im Einzelnen und Einmaligen das Allgemeinere fühlen zu lehren.

Aber wie gesagt, das ist nur die eine Art, Zusammenhang zu schaffen, sie geht in die Breite. Die andere verfolgt die Längsrichtung und sucht die Entwicklung zu fassen. Nichts entsteht ohne Zusammenhang mit Früherem, und alles wird wieder Vorstufe für Späteres. So im Oeuvre des einzelnen Künstlers, so im Zusammenhang der Generationen. Die französische Hochgotik ist als geschichtliche Erscheinung gar nicht denkbar ohne die Keimform der Frühgotik, und diese ist wieder hervorgegangen aus den Prämissen des romanischen Stils. Der italienische Barock bleibt unverstanden, solange er nicht mit der italienischen Renaissance in Zusammenhang gebracht wird: erst als deren Um- und Weiterbildung bekommt er seinen bestimmten eindeutigen Charakter. Würde

man ihm – versuchsweise – eine andere Vorform unterschieben, so würde er eine ganz andere Bedeutung erhalten.

Man denke sich ein versprengtes Originalwerk der Plastik, eine griechische Figur des reifen Archaismus oder ein nordfranzösisches Stück vom Jahre 1200, so würde dieser «strenge» Stil, aus dem Entwicklungszusammenhang herausgenommen und an eine andere Stelle versetzt, sofort einen veränderten Stimmungsinhalt bekommen. Man muß wissen, daß das *frühe* Kunst ist, um die Zurückhaltung in der Form richtig zu interpretieren.

Wenn man Frühstufen, Hochstufen, Spätstufen in einer Entwicklungsperiode unterscheidet, so ist das nicht eine bloß äußerliche Einteilung, vielmehr entspringt sie der Einsicht, daß es sich hier um einen organischen Prozeß handelt, und daß den einzelnen Entwicklungsstufen eine ganz bestimmte Form der Gestaltung entspricht. Bei nicht allzu weit auseinandergehender Veranlagung werden die Stilstufen immer und überall eine gewisse Verwandtschaft unter sich aufweisen. Nur muß man bedenken, daß die Geschichte nicht immer in sich geschlossene Entwicklungen zeitigt, und daß das Gewächs der Kunst nicht einem einzelnen Baum, sondern eher einem Wald zu vergleichen wäre, wo neben den alten auch junge Pflanzen stehen und das stärkere Individuum hemmend in die Entfaltung des schwächeren hinübergreifen kann.

Eine andere Frage ist die, wie weit ein Zusammenhang auch da noch wirksam bleibt, wo eine Periode aufhört und eine neue anders gerichtete Kunst einsetzt, also etwa bei dem neuen Linearismus mit primitivem Geschmack um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, der das malerische Rokoko ablöst. Allem Anschein nach sitzt hier eine Cäsur, aber das bedeutet nicht, daß das Alte ganz verschwunden ist: es wirkt als Gegensatz eine Zeitlang weiter, ja, unbewußt benutzen die neuen Primitiven noch manches vom alten Erbe. Man kommt nie auf denselben Punkt zurück in der Geschichte.

3.

Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann. Um zu diesem Gefühl zu gelangen, muß man aber mehr besitzen als nur die bildmäßige Übersicht, wie das Material gelagert ist. Man muß Bescheid wissen um die Gründe der vorliegenden geschichtlichen Gestalt. Gewiß, es ist auch eine Genugtuung, von hohem Berge aus eine Gegend überblicken zu können, zu sehen, wie die Höhen und Täler geformt sind, welchen Lauf die Gewässer nehmen, wie sie in einem Becken zum See sich stauen usw.,

aber die Erklärung, warum das so geworden ist, kann doch nur der Geologe geben. So ist in der Kunstgeschichte mit einer noch so vollständigen Beschreibung des Tatbestandes und der Zusammenhänge des Neben- und Nacheinander noch keine Erklärung in tieferem Sinne erbracht, keine Antwort auf die Frage, warum das nun alles so gekommen ist.

Die Antwort, die jeder zur Hand hat, lautet so: Kunst ist Ausdruck, Kunstgeschichte ist Seelengeschichte. Studiere den Menschen und du verstehst sein Werk, studiere die Zeit und du hast ihren Stil. Dabei ist man sich wohl bewußt, daß es Bindungen gibt, die zum Beispiel in der Materie oder in der Technik liegen können. Ein Steinland wird anders bauen als ein Holz- oder Backsteinland. Eine hochgesteigerte Technik der Eisenkonstruktion wird Formen erzeugen, die früher gar nicht haben vorkommen können. Aber man ist davon zurückgekommen, diesen Faktoren mehr als einen sekundären Wert beizumessen. Auch weiß man wohl, daß der Künstler nicht produziert wie der Vogel singt, sondern daß er mehr oder weniger abhängig ist von einem kaufenden Publikum, und daß der Besteller – sei es die Kirche oder wer immer – seine Forderungen geltend machen wird. Zweifellos ist die Kunstgeschichte verflochten mit der Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte, ja mit der Staatsgeschichte. Aber das tut ihrem Charakter als Zeitspiegel erst recht keinen Abbruch. Und auch das kann man ruhig zugeben, daß nicht immer und nicht überall im gleichen Maße «Weltanschauung» bildliche Gestalt angenommen hat, genug, wenn die eigentlich schöpferischen Epochen der Kunstgeschichte dieses Gehaltes voll sind.

Eine Ausführung, inwiefern nun etwa die nordische Gotik oder die italienische Renaissance als Produkte einer bestimmten Auffassung der Welt und des Lebens gelten können, gehört nicht hierher. Jedermann ist überzeugt von der Tatsache. Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert; alles hängt mit allem zusammen, und das Leben in seiner *ganzen* Breite muß zur Erklärung der bildlichen Denkmäler und ihres Stils herangezogen werden. Und doch bleibt es eine halbe Sache, die Kunstgeschichte in dieser Weise rein als Ausdruck verstehen zu wollen. Wo man hinsieht, findet man Entwicklungen, ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form. Einzelne Motive wandeln sich ab wie die Darstellungsarten im Großen. Die einzelnen Stile haben ihre Entwicklungen, und man unterscheidet verschiedene Stufen, und die Kunstgeschichte ganzer Völker wird in Perioden aufgeteilt, die man archaisch, klassisch, barock nennt. Das deutet darauf, daß die Kunst nicht nur als immer gleichmäßig gefügiges Ausdrucksinstrument das «Leben» begleitet, sondern daß sie ihr eigenes Wachstum und ihre eigene Struktur hat. Und das ist ja ganz natürlich. Unser Anschauungs- und Vorstellungsvermögen ist nicht etwas Fertiges, ein für allemal uns Gegebenes, sondern etwas Lebendiges, das sich entwickelt. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Es gibt

ein stufenweises Weiterschreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt. Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfacheren Vorstellungsarten zu den psychologisch schwierigeren. Die Form der Subordination ist immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flächenhaften Darstellung. Vom isolierenden Sehen gelangt man mit der Zeit zu immer höheren Graden des zusammenfassenden Sehens, und der Wirkungseindruck springt von den plastisch-greifbaren Motiven auf die ungreifbaren über, usw.

Das soll nun nicht heißen, daß es sich hier um einen mechanischen Vorgang handle, der unter allen Umständen sich vollzöge: der Geist muß freilich wehen, damit etwas wird. Und sobald wir die Gestaltungsstufen als Sehstufen begreifen, leuchtet ihre geistige Bedeutung unmittelbar ein. In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt. Der Prozeß kann sich nun langsam oder schnell vollziehen; er kann viele Wandlungen erzeugen oder nur wenige; wie Sprachbau und Sprachentwicklung bei verschiedenen Völkern verschieden ist, so wird auch Art und Entwicklung des anschaulichen Vorstellens eine verschiedene sein. Im letzten Grunde indessen muß doch die Einheit der menschlichen Natur auch hier sich bewähren. Was aber die Erkenntnis dieser «spezifischen» Formentwicklung schwer macht, ist das, daß sie immer verquickt bleibt mit den Ausdrucksinhalten im vorhin genannten Sinn, ja, daß sie mit diesen bedingend und bedingt – eine ganz untrennbare Verbindung eingeht.

Auf die Frage der Periodizität und Kontinuität kann hier nicht eingegangen werden. Nur soviel wollen wir noch sagen: es ist kein Einwand, wenn einer solchen Betrachtung entgegengehalten wird, die Menschen hätten immer so gesehen, wie sie sehen wollten. Das ist ja selbstverständlich. Das Problem liegt anders: ob nicht dieses «Wollen» der Menschen an eine gewisse Linie gebunden sei.

Wenn es aber eine solche «Logik» in der optischen Entwicklung gibt, so bedeutet das jedenfalls keine Entwertung des Individuums. Die Möglichkeiten, die in der Luft liegen, machen noch nicht das Werk, und es bedarf immer der *großen* Persönlichkeit, um sie in einem *großen* Sinn zu realisieren.

Und damit kommen wir zum letzten, was wir auch an den Anfang hätten setzen können: zur künstlerischen, das heißt qualitativen Beurteilung der Kunst.

4.

Man weiß, daß Künstler für Erörterungen über die historische Stellung eines Bildwerkes nur ein mäßiges Interesse zu haben pflegen. Sie fragen: wie wirkt es? ist es groß gesehen? ist es stark und ursprünglich empfunden? usw. Das ist

der ästhetische Standpunkt, für ein Kunstwerk der natürlichste. Ästhetische Urteile aber sind Werturteile. Wo finden wir den Maßstab, Qualitätsgrade der Kunst zu messen? – Erst im Gefühl für Qualität bewährt sich das künstlerische Verhältnis der Menschen zu den Dingen. Gerade hier aber ist mit einzelnen Andeutungen am wenigsten zu erreichen. Aber es war ein wichtiger Schritt, um die Bahn für die wertende Beurteilung des Einzelstückes frei zu machen, daß man nicht mehr von einer Art von Kunst als der einzig möglichen spricht, sondern die Vielartigkeit zugibt. Wir kennen die italienische Kunst als eine Kunst der sinnlich-wahrnehmbaren, formalen Vollkommenheit, aber wir hüten uns, ihr die Wertbegriffe zu entnehmen zur Beurteilung einer Kunst des unmittelbaren seelischen Ausdrucks, wie es die germanische in ausgesprochenem Maße ist. Andererseits darf man natürlich auch nicht von nordischer Empfindung aus über italienische Form als leer und bedeutungslos absprechen. Es gibt eine Kunst des Naturalismus und wieder eine Kunst, der die Wirklichkeit nichts bedeutet, und beide haben ihr Recht. Mittelalterliche Miniaturen können nicht gewertet werden nach Richtigkeit oder Falschheit der Figurenproportion, nach möglicher oder unmöglicher Perspektive. Sie sind von Haus aus a-perspektivisch, und der Begriff der Nachahmung und der räumlich-illusionistischen Wirkung existiert für sie nicht.

Wir sind weitherzig geworden und suchen jeder künstlerischen Äußerung, auch bei den ganz primitiven und exotischen Kulturen, gerecht zu werden. Und das ist gewiß ein Fortschritt gegenüber einer Zeit, wo man die Dinge nicht mit ihren eigenen, sondern mit fremden Maßstäben maß. Auch sind damit (für den Verständigen) durchaus nicht alle Wertunterscheidungen aufgegeben. Es ist kein Verzicht auf ästhetische Erkenntnis, wenn wir die «Reinheit» Bramantes und den dumpfen Überschwang altindischer Tempel, wenn wir Phidias und die Kunst der nordisch-romanischen Kirchenbildhauer nebeneinander genießen. Wir glauben auch hier noch an eine letzte Einheit. Nur haben sich eben die Wertbegriffe in einer Weise sublimiert, daß von der alten europäischen Schulästhetik nicht mehr viel übrig geblieben ist.

*

Wenn, wie gesagt, das systematische Erklären in dieser «Bibliothek der Kunstgeschichte» keinen Platz hat, so will sie sich der erzieherischen Wirkung deswegen doch nicht begeben. Unter allen Kunstbüchern des 19. Jahrhunderts hat wohl keines mehr augenöffnend gewirkt als jener Cicerone, den Jacob Burckhardt als eine «Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens» geschrieben hat. Burckhardt besaß eine Neigung zu systematischer Darstellung, aber hier spielt sie keine Rolle und die Genialität des Buches besteht durchaus im schla-

genden Einzelwort. Ohne daß er Künstlerentwicklungen vollständig charakterisiert, wird durch das einzelne Beispiel die Art klar, und ohne daß er eigentlich Geschichte erzählt, wird durch die Periegesis seines «Stationenbuchs» der Zusammenhang der Denkmäler deutlich. So denken wir uns die Wirkung dieser fünfhundert kurzen Einzeldarstellungen. Schon Burckhardt aber meint, auf das *Erleben* von seiten des Beschauers komme alles an. Er könne nur Umrisse zeichnen, die der Lesende mit Empfindung ausfüllen müsse. Wäre es überhaupt möglich, sagt er, den tiefsten Inhalt, die Idee eines Kunstwerkes in Worten auszusprechen, so wäre die Kunst ja überflüssig und alle die Bauten, Figuren und Bilder hätten ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben können.

Erläuterungen

Nach Analogie der übrigen Bändchen der «Bibliothek» sollten hier nun Abbildungen folgen. Es ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich, das Vorstehende mit ein paar Bildern zu illustrieren. Statt dessen sei es erlaubt, einige Anmerkungen beizufügen, die den nur skizzierenden Text wenigstens stellenweise erhellen und besser als Bilder «illustrieren» können.

In ganz allgemeiner Fassung und so kurz und übersichtlich wie möglich haben wir versucht, über die Aufgaben des Erklärens uns auszusprechen, wobei die *Formerklärung* in den Vordergrund geschoben wurde. Es sind nicht Operationen, die nacheinander vorgenommen werden können, sondern eine setzt die andere voraus. Zeigen, was da ist, umschließt eigentlich schon alles. Man kann die Form nicht beschreiben, ohne schon Qualitätsurteile mit einfließen zu lassen. Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten – die Ausdruckskomponente und die spezifische, «optische» Entwicklungskomponente – verstanden sein wollen.

Nun wäre wohl das Gegebene, die Theorie durch die Praxis zu ergänzen und an einer Reihe von Beispielen aufzuzeigen, wie die Fragestellungen zu handhaben sind. Allein ein einzelner Fall, wirklich durchgeführt, würde den Rahmen eines Heftes sprengen, geschweige denn eine Reihe von Fällen. Wir müssen uns darauf beschränken, ein paar der genannten Probleme besser ins Licht zu stellen, und hoffen damit anschaulich zu machen, daß es sich bei diesen Sätzen, so einfach und selbstverständlich sie klingen, doch nicht durchaus um erledigte Wahrheiten handelt.

Wir halten uns nur an das Allerbekannteste und beginnen mit jenen *Naumburger Stifterfiguren* des 13. Jahrhunderts, in denen man gern die Krone der deutschen mittelalterlichen Plastik erkennt. Die klare Einsicht, wie diese Figuren

aufzufassen sind, scheint merkwürdigerweise noch nicht verbreitet zu sein, wenigstens wird in den kursierenden Abbildungen der richtige Standpunkt eher vermieden als aufgesucht. Die Arbeiten gehören einem Stile an, wo der Körper zu vollplastischer Wirkung gediehen ist und gleichzeitig der Umriß Gewicht und Nachdruck erlangt hat. Gemeint ist der Umriß in reiner Frontansicht. Erst hier eröffnet sich der Einblick in die hochbedeutenden Themen, mit denen Außen- und Innenlinie (natürlich die Linie im *plastischen* Sinn, als Grenze einer körperlichen Form!) ausgestattet ist. Man kann die Figuren auch anders als frontal ansehen, aber man wird immer wieder zu dieser Hauptansicht zurückkehren, weil nur hier die Motive voll und rein zusammenklingen, und weil nur hier die gleichmäßige Klarheit der Formen (Hände, Falten usw.) als das selbstverständliche Korrelat der Schönheit sich einstellt. Das ist wieder eine Eigenschaft typischer Art: die Forderung der sachlich erschöpfenden Schaubarkeit. Gleichzeitig ist die Kraft der starken Gegensätze erkannt: die Urlinien der Wagerechten und Senkrechten werden in reinen Kontrasten zusammengebracht. Auch das ein Merkmal «klassischer» Formung, dem sich weiterhin die Strenge der architektonischen Bindung zugesellt: ganz selbständig an sich erscheint jede Gestalt doch absolut notwendig im Zusammenhang des architektonischen Gefüges. Sie gibt der rahmenden Architektur ebensoviel Kraft, als sie von ihr empfängt, usw.

In dieser Weise müssen die einzelnen Motive der Gestaltung zusammengesucht werden, um zum Eindruck des besonderen Gehaltes zu gelangen. Der Erklärer wird vor allem für die richtige Gesamteinstellung zu sorgen haben, das Einzelne erschließt sich dem Betrachter nachher von selber. Aber auch zum Verstehen der geistigen Inhalte, mit denen der Laie allein fertig werden zu können glaubt, gehört eine bestimmte Einstellung. Das voraussetzungslose Fragen: «Was machen mir, dem Menschen des 20. Jahrhunderts, diese Figuren für einen Eindruck?» führt in die Irre. Das Lächeln dieser Frauen kann nicht unmittelbar verstanden werden, und wenn man einen dramatischen Zusammenhang in diese Gesellschaft hineingesehn hat, als ob einige darunter über dem Anblick des (hier mit dargestellten) schuldbeladenen Geschlechtsgenossen, der im Gottesgericht gefallen war, in Erregung gekommen wären, so nimmt man mit einer solchen Erklärung eine Darstellungsform voraus, die mit dieser Zeit überhaupt unvereinbar ist. Man *kann* die Figuren so zusammenbeziehen, aber es ist nicht richtig. Man begeht damit denselben Fehler, wie wenn die Propheten an Michelangelos Sixtinischer Decke auf bestimmte historische Einzelmomente ihres Lebens hingedeutet worden sind (C. Justi), oder wenn man den Jeremias dort so aufgefaßt hat, als ob er von der Decke auf das reale Meßopfer in der Kapelle unten hinabschaue (W. Henke).

Wenn die Malerei den Vorzug hat, daß wenigstens die Ansicht festgelegt ist,

so ist der Formauffassung doch auch hier noch ein weiter Spielraum gelassen: wie weit man sich malerischen Wirkungen überläßt, wie weit man die Zeichnung auf Linie hin sieht, usw. Ein und dasselbe Stück kann ganz verschieden angesehen werden, und es gehört Zucht dazu, etwa bei Holbein die Linie in ihrer ganzen unerhörten Strenge zur Wirkung gelangen zu lassen. Nehmen wir aber einen Fall, der uns näher liegt, wie etwa *Jacob Ruysdael*, wo die Einstellung nicht erst gesucht werden muß, so können wir hier ein Beispiel von Erklärung eines individuellen Stiles studieren. Aus dem Zusammensehen von Farbe, Lichtgang und zeichnerischer Form ergibt sich der Eindruck eines Bildes, und aus dem Zusammensehen vieler Bilder der feste Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit. Es wird sich eine bestimmte Vorstellung bilden, wie Ruysdael die Massen zusammenballt, wie er die kraftgeladenen Formen geduckt hält, wie die Sandwege bei ihm mühsam schleichen und doch der Sinn mit fast unheimlicher Gewalt in die Tiefe hineingezogen wird, wie er immer gehalten bleibt und dabei über einen Rhythmus von hinreißender Freiheit verfügt. Man wird die kräftige Art der Pinselführung in der Zeichnung des Laubwerks mit der Bildung seiner Wolken gleichgeartet empfinden, im einzelnen Teil das Ganze vorgebildet erkennen, kurzum in der Fülle verschiedener Erscheinung den einen gestaltgebenden Kern allmählich freilegen. Das wäre dann die vollkommene Formanalyse. Aber um Ruysdaels persönliche Art der Raumempfindung, die persönliche Art seiner freien Rhythmik, die persönliche Art der Fleckensetzung in seinem Baumschlag zu verstehen, muß man die allgemeinen Gestaltungsmöglichkeiten der Zeit kennen¹. Man muß wissen, was ihn grundsätzlich von einem Landschaftler des 16. Jahrhunderts wie Patenier oder Altdorfer unterscheidet. Es ist nicht die andere Stimmung allein, es sind elementare Gestaltungsverschiedenheiten, und wenn auch jeder neuen Sehform ein neuer Inhalt entspricht, so sind eben doch Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, weil sie verschiedenen Stufen der optischen Entwicklung angehören, nicht auf *einen* Nenner zu bringen. Stille und Feierlichkeit oder umgekehrt pathetische Bewegung müssen sich hier und dort verschieden aussprechen.

¹ In meinen «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» habe ich versucht, die typischen Gestaltungsstufen in der Entwicklung der neueren Kunst aufzuzeigen. Man hat das Buch dahin mißverstanden, daß dadurch die «Kunstgeschichte mit Personen» ersetzt oder übertrumpft werden solle. Nichts kann falscher sein. Immer werden die Persönlichkeiten das Wertvollste bleiben und das größte Interesse auf sich sammeln müssen, aber es ist allerdings meine Meinung, daß man die Leistung einer Persönlichkeit gar nicht fassen kann, wenn man nicht die Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Zeit im allgemeinen kennt, jenen untersten Grund (darum sind es *Grundbegriffe*), in dem die schöpferische Phantasie eines zeitlich gebundenen Menschen verankert ist. Weder ist mit diesen Begriffen schon Kunst gegeben, noch stellen sie in solch nackter Darlegung Geschichte dar, aber innerhalb der hier umrissenen Möglichkeiten hat sich Kunst gebildet, und an diesen (oder ähnlichen) Begriffen kann man die wirklichen geschichtlichen Erscheinungsarten und Entwicklungen messen und bestimmter charakterisieren.

Natürlich ist aber auch die Idee der Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert eine andere und so nah uns Ruysdael in seiner Empfindung verwandt erscheint, so läuft man doch immer Gefahr, falsche Werte in seine Kunst hineinzutragen, wenn man nicht der Tatsache Rechnung trägt, daß seine Empfindung eingebettet ist in die Empfindung seiner Zeit und seiner Rasse. Was Goethe über »Ruysdael als Dichter« schrieb, ist merkwürdig naiv und ohne genügende historische Rücksichtnahme geschrieben worden (über die vielen Wurzeln der Geistigkeit des Landschafters Ruysdael vgl. etwa den betreffenden Aufsatz bei W. Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*).

Ruysdael ist Holländer, und man könnte gewiß genauer bezeichnen, was er vom Stamm her andern deutschen Stämmen gegenüber für Eigenschaften hat, indessen ist das eine geringe Verschiedenheit, sobald man die großen Unterschiede des *Rassencharakters* ins Auge faßt, wie er etwa im Vergleich der italienischen und der deutschen Kunst zutage tritt und auf Seite des Beschauers eine gänzlich andere Einstellung notwendig macht.

Wenn man glaubt, man brauche Raffaels Schule von Athen, zweifellos ein Hauptwerk der ganzen abendländischen Malerei, aber von rein italienischem Charakter, wenn man glaubt, man brauche ein solches Bild nur im Klassenzimmer aufzuhängen, und es würde auch der Mittelschüler schon in ein Verhältnis dazu kommen, so ist das vielleicht in dem Sinne wahr, daß von einem Werk höchster Durchformung immer eine gewisse bildende Wirkung ausgehen wird, aber gerade der sinnlich-kräftige Instinkt wird das Fremde der Darbietung spüren und ablehnen. Es wird einer späteren Unterweisung überlassen bleiben müssen, das Andersartige aus seinen besonderen Voraussetzungen zu rechtfertigen und zu erklären.

In der Tat: was wir oben von der Unvereinbarkeit deutscher und italienischer Architektur sagten, gilt von der darstellenden Kunst in gleichem Maße, nur daß das Publikum sich dessen weniger klar bewußt sein wird. Man denkt, Mensch sei Mensch, und was in Gestalt, Gebärde und Miene sich ausdrückt, müsse ja überall gleich verständlich sein. Allein nicht nur die Gebärde ist eine andere. Wert und Schätzung der Gestalt ist grundverschieden hüben und drüben. Wir haben von Haus aus keine Ahnung von der Ausschließlichkeit, mit welcher die Gestalt im Süden die Darstellung beherrscht. Und nicht nur das Sachliche, das Bild im Ganzen, seiner Wesenheit nach, hat eine andere Grundlage. Große tektonische Konfigurationen, wie die Schule von Athen, haben für uns keinen Sinn. Wir müssen uns nur immer wieder sagen, daß wir hier kein Recht haben abzuurteilen, und daß das, was uns gemacht und starr, als Pose und Schaustellung erscheint, diese Wirkung eben nur für uns hat.

Je mehr man dann in die Tiefe geht, um so deutlicher tritt das Andersartige in der Struktur des bildlichen Vorstellens überhaupt hervor bei dem fremden

Volke, und man stößt auf die Aufgabe, von dieser Vorstellungsart sich zusammenhängend Rechenschaft zu geben, etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gibt, überzeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne.

Damit soll nicht gesagt sein, daß wir solche Untersuchungen (die erst im Gange sind) nur bei fremden Völkern zu machen brauchen, und daß wir unsere eigene Sprache sowieso schon könnten, aber es ist gut, das Fremde zu studieren, weil wir durch den Gegensatz das Besondere der germanischen Vorstellungsart viel klarer zu sehen imstande sein werden. Wer eine kennt, kennt keine. Den Wurzeln der Kunst bis in diese Tiefe nachzugraben, wird immer eine bedeutende Aufgabe bleiben, wenn sie auch für die Praxis des Tages ausscheidet.

Und das Letzte und Entscheidende für unser Verhältnis zur Kunst liegt auch hier nicht, sondern im ästhetischen Werturteil. Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgend einem Allgemeinen – nenne man es Stil oder wie immer – in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme.

KÜNSTLER UND PUBLIKUM

Die Vorstellung, daß der Künstler etwas macht, das vom Publikum letzten Endes doch nicht verstanden wird, ist alt. Schon Dürer hat sich gelegentlich so geäußert. Obwohl er das Urteil des Laien nicht unberücksichtigt lassen will, ist seine Meinung doch die, daß Malerei nur von Malern, von «guten» Malern wirklich beurteilt werden könne, den andern bleibe sie immer «eine fremde Sprache». Seither hat sich der Graben zwischen Künstler und Publikum merklich erweitert. In modernen Ausstellungen werden Dinge gezeigt, die in der Tat so aussehen, als ob da eine Geheimsprache gesprochen würde, die nur noch Eingeweihte begreifen könnten. Aber auch abgesehen von solchen äußersten Fällen – es wird kaum einen selbständig arbeitenden Künstler geben, der nicht über sein Verhältnis zum Publikum mit Resignation spräche: von den Problemen, um die es sich in der Werkstatt handelt, haben draußen doch nur wenige eine Ahnung, und was Künstler an einem Bilde interessant finden – gleichgültig, ob es ein altes Bild sei oder ein modernes –, geht gewöhnlich aus einer so ganz andern Einstellung zur Kunst hervor, daß eine Verständigung mit dem Laien fast unmöglich erscheint.

Wo fehlt es beim Publikum? Es wird ihm vor allem vorgeworfen, daß es das Inhaltliche überschätze und nur schwer dazu zu bringen sei, ein Kunstwerk

als Form aufzufassen. Im Inhaltlichen liege die außer-künstlerische Seite, eben darum können alle hier zugreifen. Der Ausdruck eines Kopfes, die Spannung in einer Situation, aber auch die Schönheit eines Körpers, das sind solche inhaltlichen Momente, auf die jedermann leicht reagiert. Aber nicht der Sinn der dargestellten Handlung ist das künstlerisch Bedeutungsvolle, sondern die Kraft des Ausdrucks, nicht die körperliche Wohlgestaltetheit an sich, sondern die Art, wie das Natürlich-Schöne zum geschlossenen Bildwerk geworden ist usw. Vom ersten Moment an wird sich in der Diskussion zwischen Künstler und Publikum der ganze große Fragenkomplex des Spezifisch-Künstlerischen entrollen, und der Laie erfährt, daß es im Interesse dieser reinen Kunstwirkung liege, auf das Inhaltlich-Fesselnde überhaupt zu verzichten, weil nur so der Sinn auf die Werte der Form sich sammeln könne; man habe es zur Genüge erlebt, wie eine Malerei, bei der das Stoffliche im Vordergrund stand, heruntergekommen sei. Aber freilich liegt darin keine prinzipielle Lösung des Problems. Früher ist es ja doch auch anders gewesen. Die alte Kunst kennt sozusagen gar keine andern Themata als sachlich-bedeutende. Nicht nur Raffael und Michelangelo behandelten durchwegs höchste geistige Angelegenheiten der Menschheit: auch für Rembrandt und Dürer war es selbstverständlich, ihre Kunst in den Dienst des Inhaltlichen zu stellen. Und es ist keine kleine Kunst gewesen. Niemand wäre damals auf den Gedanken gekommen, dem Betrachter sein Verlangen nach inhaltlich-kräftiger Nahrung zu verdenken. Man betrachtete das künstlerische Schaffen nicht als eine isolierte Funktion, sondern als Betätigung der menschlichen Gesamtnatur, mit andern Worten: man unterschied nicht zwischen dem Künstler und dem Menschen, der bedeutende Künstler war auch der bedeutende Mensch. Dabei ist allerdings zuzugeben, daß damals die Gabe allgemeiner verbreitet gewesen sein mag, die bildliche Form zu fassen, in der der große Inhalt Gestalt gewonnen hatte. Und so wird man sich dahin verständigen können, daß das Publikum sein Stoffinteresse ruhig behalten mag, vorausgesetzt, daß die Fähigkeit, auf Formwirkungen einzugehen, *gleichmäßig* entwickelt ist. Das gilt dann aber auch für die Kunst und ihre Stoffwahl.

Ein zweiter Punkt, wo die Meinungen auseinandergehen, ist die Einschätzung der kunstgeschichtlichen Kennerschaft. Das Publikum glaubt, wenn man die Stile der verschiedenen Zeiten in bestimmten Formeln besitze, wenn man die Manieren der einzelnen Künstler beherrsche, so sei man der Kunst nahe gekommen. Kein größerer Triumph, als im Museum von weitem sagen zu können: «Dort hängt ein Botticelli! und dort ein Filippino!», und mit Sicherheit die einzelnen Perioden großer Künstler zu unterscheiden: «Ein Rembrandt der Dreißiger-, der Vierziger-, der Fünfzigerjahre!» Aber man wird bald bemerken, daß eine solche Kennerschaft dem Künstler wenig Eindruck macht. Neben der Hauptfrage der Qualität erscheint es ihm von sekundärer Bedeu-

tung, die Symptome aufzusuchen, worin sich Botticelli von Filippino unterscheidet. «Worin ist dieses Bild gut? Worin jenes andere?» das ist die künstlerische Fragestellung, und wenn es einen Wert hat, die Merkmale gotischer oder romanischer Architektur zu kennen, so macht eben auch hier der Stil an sich noch nicht das Kunstwerk: es gibt gute und schlechte Gotik und erst in solcher Unterscheidung bewährt sich das künstlerische Urteil. Adolf Hildebrand, der Bildhauer, hat in seinem «Problem der Form» die historische Bildung offen angeklagt, daß sie es sei, die in Sachen der Kunst die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf die Nebensachen abgelenkt habe, indem sie überall nur auf das Unterscheidende fahnde, anstatt das Interesse der Hauptsache, nämlich dem Künstlerischen, zuzuwenden.

Wie soll man darauf antworten? Begreiflich, daß ein Künstler nervös wird, wenn er die Leute immer nur vom Unterschied der Personen, Schüler und Zeiten reden hört und nie von der qualitativen Leistung, von dem, was überall Kunst zur Kunst macht, aber andererseits ist es doch ein sehr natürliches Interesse, die Kunstproduktion auf das Individuell-Besondere hin anzusehen, die Physiognomie der einzelnen Künstler, der Epochen und Nationen zu fassen, und die Analyse, wie der verschiedene Geist da und dort sich zum Ausdruck gebracht hat, ist schließlich doch auch eine künstlerische Analyse. Nur ist zuzugeben: mit dem *bloßen* Unterscheiden ist es nicht getan, und was als kunstgeschichtliche Bildung sich gibt, ist oft wirklich mehr eine kunstgeschichtliche *Verbildung*, weil man nur einzelne Äußerlichkeiten auswendig gelernt hat; ja, es ließe sich fragen, ob die alte Manier, wo die Töchter vor der italienischen Reise Zeichenunterricht bekamen, nicht besser gewesen sei als die heutige, wo sie sich den Kopf mit Namen und Urteilen aus Büchern füllen.

Je mehr aber die Betrachtung von der äußeren Form der inneren sich zuwendet, um so mehr wird auch die Teilnahme der Künstler für die vergleichende Betrachtung zu gewinnen sein: Verschiedenheit der Raumkonzeption, linear-konturierende Begreifung der Welt und malerisches Sehen, imitative oder expressionistische Einstellung – wo solche Fragen gestellt werden, da nähert sich der Künstler mit geringerem Mißtrauen dem Nicht-Künstler. Aber den letzten Trumpf behält er doch immer in der Hand: man versteht nur, was man kann. Alles Betrachten ersetzt nicht das eigene Machen. Nur die eigene Übung kann einem den Unterschied ganz zum Bewußtsein bringen, der das gewöhnliche fragmentarische Sehen vom künstlerischen trennt. Wer das Problem der Gestaltung einer künstlerischen Ganzheit nicht selbst erlebt hat, wird in der Beurteilung künstlerischer Dinge nie auf eine vollkommene Autorität Anspruch machen können.

Gegen solche Einwände ist natürlich schwer aufzukommen, und man erinnert sich wieder daran, daß auch der bescheidene Dürer nur dem «Guten Maler»

ein letztes Urteil über die Malerei zugestehen wollte. Wenn aber eine Verteidigung versucht werden sollte, so könnte sie am ehesten auf *der* Linie Aussicht auf Erfolg haben, daß eben das Vergleichen und das Nacherleben von Entwicklungen bis zu einem gewissen Grade die Erlebnisse des eigenen Machens ersetzen kann – man hat dafür Beispiele.

Aber es müßte viel mehr geschehen, um den Abstand zwischen Kunst und Publikum kleiner zu machen. Sammler kann nicht jeder werden, und der kunstgeschichtliche Unterricht an Hochschulen ist unzulänglich schon deswegen, weil er nur in seltenen Fällen auf die Demonstration von Originalen sich stützen kann. Er deckt wohl einen Teil des Bedürfnisses, aber es wäre dringend zu wünschen, daß eine methodische *praktische* Unterweisung sich mit ihm verbände. Nicht, um aus den Schülern dilettierende Künstler zu machen, sondern um das Auge gebrauchen zu lernen, der Kunst *und* der Natur gegenüber. Es gibt seit langem einen systematischen Unterricht für das logische Denken und das klare Schreiben, aber für die Erziehung der Menschen zum Sehen wird meines Wissens nirgends gesorgt. Als ob es sich von selbst ergäbe! Auf der Straße sich umzusehen, um einem Automobil auszuweichen, das lernt man ja wohl ohne Anweisung; aber zwischen Sehen und Sehen gibt es Unterschiede. In seinen höheren Graden ist es eine Kunst, die geübt werden muß wie das Klavierspielen.

[illegible]



NACHRUF



FERDINAND DÜMMLER

Ansprache am Grabe auf dem Kannenfeldgottesacker in Basel am 19. November 1896

Verehrte Trauerversammlung!

In diesem Augenblick, wo wir das offene Grab umstehen, in dem ein teurer Freund und Kollege gebettet werden soll, sind wir alle im Bann der einen Empfindung, daß hier einer von uns genommen wird, der *nicht* vollendet hat, daß ein jäher Tod eine Entwicklung abgebrochen hat, die ihre besten Früchte noch nicht zeitigen konnte. Ein jeder möchte voll und lebendig sich noch einmal vergegenwärtigen, was wir in dem Hingegangenen besessen haben, was er persönlich jedem einzelnen, was er als Lehrer und Gelehrter der Universität gewesen ist.

Verehrte Anwesende, den wissenschaftlichen Wert Dümmlers auszumessen, bin ich nicht imstande, und wenn ich hier im Namen der Universität als Sprecher auftrete, so kann ich mich nicht darauf berufen, sein nächster Fachgenosse gewesen zu sein, meine Legitimation liegt einzig darin, daß unter den hiesigen Freunden keiner ältere Beziehungen zu ihm gehabt hat. Und so sei mir denn nur erlaubt, zu sagen, was für einen Eindruck Dümmler damals, als ich ihn zum ersten Mal sah – es war in Rom, gerade vor zehn Jahren –, auf einen Kreis von ältern und jüngern Archäologen und Historikern gemacht hat. Vom ersten Augenblick an hatte jeder das Gefühl, hier einer überlegenen Persönlichkeit gegenüberzustehen. Die Vielseitigkeit seiner Interessen schien keine Grenzen zu haben. Seine Belesenheit, der ein nie versagendes Gedächtnis zur Seite stand, war ohnegleichen. Eine glückliche Kombinationsgabe ließ ihn Entdeckung auf Entdeckung machen. Was er in die Hand nahm, gestaltete sich ihm sofort, und der literarische Ausdruck war immer schon ganz vollendet, bevor er nur zu schreiben anfang. Er hatte damals schon große literarische Pläne, von denen er gerne sprach.

Manches davon ist zustandegekommen, mehr ist unfertig geblieben, Vorarbeit, die jetzt niemandem mehr nützen kann. Andere Aufgaben drängten sich in den Vordergrund, vor allem die Pflichten des akademischen Lehrers. Dümmler hat sie sehr schwer genommen, und man konnte ihn wohl klagen hören, er stehe nicht am rechten Platze. Allein damit meinte er nicht die Lehr-tätigkeit überhaupt. Was er wünschte, war ein noch intensiveres Einflußnehmen auf die Studierenden. Es hätte für ihn keine größere Freude gegeben als sich

ein paar Schüler heranzuziehen, denen er alles hätte sein können. Die wenigen, die ihm persönlich nahetraten, wissen, mit welcher Hingebung er ihren Interessen sich widmete, und daß man ihm wirklich zu keiner Stunde ungelegen kommen konnte.

Und gewiß – niemand hat von Dümmlers Natur eine richtige Vorstellung, der ihn nicht aus privatem Verkehr kannte. Hier erst erschloß sich der ganze Reichtum und die wunderbare Beweglichkeit seines Geistes. Immer schlagfertig und überraschend im Ausdruck, war er im rasch fließenden Gespräch eine ganz unvergleichliche Erscheinung. Aber noch etwas anderes offenbarte sich bei intimerem Umgang: die Feinheit seines sittlichen Empfindens, sein tiefes warmes Gemüt. Dümmler war eine unendlich weiche, liebebedürftige Natur, die in rührender Weise dankbar war für die kleinste Äußerung freundlicher Gesinnung. Mit welcher aufopfernder Teilnahme er fremdes Unglück zum seinigen machte, das wissen von den Freunden alle die, die durch schwere Schicksale haben durchgehen müssen; es sei ihm aber auch unvergessen, wie großartig er sich in schweren Krisen des eigenen Lebens benommen hat. Die schonende Rücksicht für andere hat seine Worte und Gedanken noch in den letzten Stunden bestimmt.

Tiefbewegt rufen wir dem scheidenden Freunde «Lebewohl!» und legen ihm den Kranz aufs Grab, ein Zeichen des Dankes für das, was er uns gewesen, ein Ausdruck der Liebe, die ihm nachfolgen wird über das Grab hinaus.

JACOB BURCKHARDT

geboren in Basel 25. Mai 1818, gestorben daselbst 8. August 1897

Wenige Gelehrte haben J. Burckhardt persönlich gekannt. Man wußte, daß er schwer zugänglich sei, und daß es unangenehme Szenen gab, wenn man ihn zu Hause oder im Kolleg überraschen wollte. Er schien gegen Fremde eine mißtrauische Abneigung zu hegen, und den nähern Umgang mit Fachgenossen hielt er prinzipiell für nicht wünschbar. Wer nun aber doch auf die eine oder andere Weise Zutritt bekam, der fand einen Mann von einfacher Freundlichkeit, immer mitteilksam und anregend und ohne eine Spur von den Allüren des berühmten Mannes. Und so reserviert sich Burckhardt im allgemeinen nach auswärts verhielt, in seiner Vaterstadt war er eine ganz öffentliche Persönlichkeit. Es machte ihm Vergnügen, im Winter ein gemischtes Publikum mit Vorträgen zu unterhalten (gewöhnlich waren es deren drei), an der Universität steigerte er sein Pensum bis auf zehn wöchentliche Stunden, und daneben hat er jahr-

zehntelang an den obersten Klassen des Gymnasiums Geschichtsunterricht erteilt, und gerade dieses Lehramt gab ihm so viel Befriedigung, daß er nur sehr ungern davon zurücktrat. Kein Wunder, daß jedermann in der Stadt eine Beziehung zu ihm hatte, und daß der alte «Kebi» (Jakob) eine Art Stadtheiliger von Basel geworden war.

Burckhardt stammte aus einem Pfarrhaus und fing selbst ursprünglich mit der Theologie an. Nach vier Semestern ging er zur Geschichte über und bezog gleichzeitig die Universität Berlin, wo mehr als Ranke die Persönlichkeit Franz Kuglers ihm bedeutsam wurde. Ihm gestand er den besten Teil seiner Bildung zu verdanken, und in herzlicher Freundschaft hat er ihm später den Cicerone gewidmet. In Rankes Seminar entstand die Doktordissertation (*quaestiones aliquot Caroli Martelli historiam illustrantes*, 1843), aber an Kuglers Arbeiten hat der Kunsthistoriker Burckhardt sich großgezogen. Er besorgte als junger Doktor die zweite Auflage des «Handbuchs der Kunstgeschichte» und der «Geschichte der Malerei» (beide 1847) und kam so früh an universelle Aufgaben heran. Und diese sind ihm Bedürfnis geworden. Es war ihm später unmöglich, sich anders als im Großen auszusprechen. Es gibt wohl einige kleine Abhandlungen, sie sind alle früh; der reife Mann hat nie etwas in eine Zeitschrift geschrieben, nie auf Rezensionen sich eingelassen, keine Monographien gemacht, sondern die Themata stets so umfassend als möglich genommen. Er nannte es auch ein Glück, daß er als Professor die Verpflichtung gehabt habe, über die ganze Historie zu lesen: bald werde niemand mehr imstande sein, «Übersichten zu geben und Proportionen einzuhalten».

Den ersten Versuch großer Geschichtsschreibung gab er in der «Zeit Constantins» (1853). Sein Ziel dabei war, nicht sowohl eine vollständige geschichtliche Erzählung zu geben, als vielmehr eine kulturhistorische Gesamtschilderung jener Epoche, in der die alte Welt sich auflöste. Es sind nach Burckhardts eigenem Geständnis vorzüglich französische Historiker gewesen, die ihm zeigten, wie man einen solchen Stoff komponieren und den Dingen ihre interessante Seite abgewinnen könne, wie man mit typischen Anekdoten charakterisiere und kulturhistorische Entwicklungen skizziere. Fragte man aber, wie er das Material zusammenbekommen habe, so sagte er: ich habe einfach benutzt, was die andern vor mir beiseitließen. So sind die Burckhardtschen Bücher alle: sie scheinen ganz mühelos entstanden zu sein. Über die Persönlichkeit Constantins hat man seither hin und her debattiert, aber das Bild der alternden heidnischen Welt, wie es Burckhardt zeichnete, ist in seinen wesentlichen Zügen nicht alteriert worden. Und als das Buch nach 35 Jahren neu aufgelegt wurde, hatte es noch nichts von seiner Frische eingebüßt.

Als junger Mann schon war Burckhardt in Basel Extraordinarius geworden, und die Stelle eines Geschichtslehrers an einer Mittelschule gewährte ihm hin-

reichenden Unterhalt. Auf eine Karriere in Berlin, in die ihn Kugler hineinschieben wollte, hatte er verzichtet; er fühlte sich wohl in bescheidenen Verhältnissen, sobald er nur in Basel leben durfte und Muße genug zu wissenschaftlicher Forschung behielt. Da verlor er die Lehrerstelle, und dieses widrige Ereignis war, wie er die Sache darstellte, der Anlaß, sich auf Reisen zu begeben und vorderhand ganz der literarischen Arbeit zu leben. Er ging wieder nach Italien, das er schon einmal der Kuglerschen Bücher wegen bereist hatte, blieb vierzehn bis fünfzehn Monate, und 1855 war der Cicerone fertig. Mit den frischen Druckbogen stellte er sich in Zürich vor, wo ihm daraufhin die Professur der Kunstgeschichte an dem neugegründeten eidgenössischen Polytechnikum nicht vorenthalten wurde. Semper war damals sein Kollege. Mit Gottfried Keller kam er zusammen. Eine Reihe bedeutender Leute gaben der jungen Anstalt Glanz. Burckhardt hat aber den Aufenthalt als Exil empfunden und die erste Gelegenheit freudig ergriffen, als man von Basel aus ihm die Hand wieder bot. 1858 kehrte er als Ordinarius für Geschichte in die Vaterstadt zurück, mit dem Entschluß, nun nie mehr fortzugehen. Seine regelmäßigen Ferienreisen abgerechnet, hat er Wort gehalten. Eine wiederholte Aufforderung, nach Berlin zu kommen, lehnte er ab.

Den Cicerone nach seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung zu charakterisieren, ist hier nicht möglich. Aber bezeichnend für den Autor ist schon die Stellung des Themas: «Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens»! Er mußte die italienische Kunst als Ganzes fassen, Architektur und Plastik und Malerei, antike Kunst, mittelalterliche und neuere, alles, was der geheiligte Boden Italiens hervorgebracht. Und das sollte nicht in weitschichtigen gelehrten Bänden vorgetragen werden, sondern in einem einzigen Buch, das der Reisende in den Koffer steckt. So hatte Burckhardt schon als Student, als er in Bonn ein Sommersemester zubrachte und von dort aus die Niederlande aufsuchte, den Mut gehabt, ein Büchlein über «die Kunstwerke der belgischen Städte» zu schreiben (1842), zu Nutzen des reisenden Publikums, dem die schwerfälligen niederländischen Briefe Schnaases nicht dienlich sein konnten. Schon da spürt man etwas von dem Geist des schlagenden Wortes, der den Cicerone so unvergleichlich macht. Es ist nicht zu sagen, was für ein Reichtum an neuen Begriffen und neuen Mitteln der Charakteristik hier ausgegeben ist. Die Worte sind Allgemeingut geworden, wir gebrauchen sie, ohne uns ihrer Herkunft zu erinnern. Burckhardt wußte aber wohl, was er tat: es war seine vorsätzliche Bemühung, der «etwas ärmlich gewordenen» ästhetischen Sprache neues Leben zuzuführen. Das Buch ist zu drei Vierteln auf der Reise geschrieben, in einer Zeit, wo es nur wenig Eisenbahnen gab, unzureichende Guiden und gar keine Photographien. Der Verfasser sprach später gern von dem Segen des damaligen Reisens, wo man mit seinem Notizbuch sich vor die Denkmäler stellte, da eine Fassade

skizzierte, dort einzelne Skulpturteile oder Gemäldedispositionen, und überall sich sagen mußte: das wirst du so bald nicht wieder zu sehen bekommen. Die Historiker der Kunstgeschichtschreibung werden einmal einen Abschnitt machen mit dem Einsetzen von Burckhardts Arbeit, denn die ganze Abwicklung der italienischen Kunst ist doch eigentlich von ihm erst in ihrem Zusammenhang erfaßt worden, und mit einer merkwürdigen Unabhängigkeit des Urteils hat er die Wertakzente verteilt. Die Charakteristik der Barockkunst zum Beispiel ist für damals ganz erstaunlich, und die Behandlung der Renaissancearchitektur, wo er «den Architekten zuliebe» etwas umständlicher redet, ist für die moderne Produktion entschieden bedeutsam geworden. Von den Architekten habe er am meisten Zustimmung erfahren, versicherte Burckhardt oft. Einzelne Künstler waren ihm widerwärtig und er hat daraus kein Hehl gemacht. Wenn er von Correggio sagt: es gibt Gemüter, die er absolut abstößt, und die ein Recht haben, ihn zu hassen, so weiß man, wen er meint. Auch Michelangelo war ihm unangenehm, wie alle Gewalttäter. In den späteren Bearbeitungen ist vieles ausgemerzt oder gemildert worden. Bekanntlich hat Burckhardt das Buch ganz aus der Hand gegeben, erst besorgten von Zahn und Mündler, dann Bode im Verein mit Fachgenossen die Neuausgaben, und so ist aus dem Original allmählich etwas ziemlich anderes geworden. Die Masse der angezogenen Denkmäler geht weit über die Aufnahmefähigkeit des Reisenden hinaus, und die fortschreitende kunsthistorische Erkenntnis hat bedeutende Korrekturen in Namen und Daten nötig gemacht. Burckhardt ließ das ruhig geschehen und sagte oft, was für ein Glück es für ihn sei, daß Freund Bode den «Tschitsch» (Cicerone) zu seinem Moniteur gemacht habe, aber in seinen Privatmeinungen war er sehr konservativ, und manchmal machte er sich auch lustig über die neue Generation der Kunsthistoriker, die nichts anderes mehr als Attributionistik triebe und vom Taufen und Umtaufen lebte. Er hatte für diese Leute den Namen «Attribuzler» erfunden.

Seine Interessen gingen mehr und mehr auf die systematische Behandlung der Kunst. Was er darunter verstand, hat er für die Architektur in der «Geschichte der Renaissance in Italien» (1867) gezeigt, wo – nach dem Vorgang Winckelmanns und Otrfr. Müllers – eine Betrachtung nach Stoffen und Gattungen durchgeführt ist. Lübke hat das Buch zur Publikation gebracht und seiner Serie von Baugeschichten einverleibt. Er hat auch die Illustration besorgt. Ursprünglich war es auf eine selbständige Trias abgesehen, in der parallel zur Architektur auch Plastik und Malerei systematisch behandelt worden wären. Die drei Arbeiten sind sicher gleichzeitig in Angriff genommen worden, die Plastik und Malerei aber blieben im Pult liegen. Ganz spät erst, vor fünf Jahren etwa, scheint Burckhardt den Gedanken einer Veröffentlichung wieder aufgenommen zu haben. Er sprach damals von einer baldigen Fertigstellung der

Manuskripte zum Druck, aber nachher wollte er wieder nichts davon wissen. Was jetzt aus dem Nachlaß publiziert werden soll (die Sammler, das Altarbild, das Porträt) sind offenbar Abhandlungen, die aus dem Material jener Bücher zusammengestellt worden sind. Geschrieben sind sie in der allerletzten Zeit.

Wie gesagt aber, das systematische Architekturbuch entsprach ihm von allen seinen Büchern am meisten. Er hat sich immer wieder damit beschäftigt und für die Neuauflagen gesammelt. Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde immer nur Querschnitte machen, wiederholte er oft, und als er einmal feierlich sein wollte – an seinem 75. Geburtstag – sagte er: die Kunstgeschichte nach Aufgaben behandeln, das ist mein Vermächtnis. –

Wir haben der zeitlichen Entwicklung vorgegriffen. Zwischen dem Cicerone und dem Architekturbuch erschien die «Kultur der Renaissance in Italien» (1859). Von der Kunst aus hatte Burckhardt die Welt der Renaissance sich erschlossen, nun wollte er das Phänomen der Entstehung moderner Individualität nach seinen Wurzeln klarlegen, und merkwürdig, von Kunst ist in dem Buche nicht mehr die Rede. Der Verfasser bezeichnet es im Vorwort als eine Lücke, der in besonderen Werken abgeholfen werden solle. Gemeint sind eben jene systematischen Darstellungen der Künste, in denen er zeigte, wie Kunst- und Kulturgeschichte nach seiner Meinung verbunden werden mußten. Die bildenden Künstler so nebenher in der kulturgeschichtlichen Darstellung abzuhandeln, wird immer eine mißliche Sache sein. Auch die Philosophen fehlen und man hat das öfters gerügt. Hier liegt die Sache anders. Burckhardt hatte für Philosophie gar keinen Geschmack. Ob er in seinen theologischen Semestern sich den Magen daran verdorben oder ob der Historiker in ihm mit seinem Bedürfnis nach dem Anschaulichen und Persönlich-Lebendigen mit den Philosophen sich nicht vertrug –, genug, er hat nie verschwiegen, daß er für philosophische Erörterungen sich nicht interessieren könne, und über Dinge, die ihm innerlich gleichgültig waren, hat er nie eine Zeile geschrieben. So ist auch die Disposition der «Kultur» von der glücklichsten Naivität, absolut unphilosophisch, aber vielleicht um so mehr historisch. Wie's der Hirt zum Tor herein treibt, war das Burckhardtsche Wort für seine Anordnung des Stoffes.

Die «Kultur» ist das berühmteste Buch Burckhardts geworden und in die meisten Sprachen übersetzt. Es wird noch lange gelesen werden, denn es ist nicht nur ein Kunstwerk der Sprache, sein Wert hängt überhaupt nicht ab von der Richtigkeit und Vollständigkeit im Einzelnen, es hat sein Leben von der Persönlichkeit des Verfassers, die das Ganze bis in jede Partikel durchdringt. Diese Eigenschaft ist nicht unabhängig von der Entstehungsweise des Buches. Die Burckhardtschen Bücher entstanden alle rasch. Die «Kultur» in drei Jahren. «Zwei Jahre lang habe ich die Quellen exzerpiert und im dritten das Buch geschrieben, neben dem Kolleg.» Es war seine Meinung, daß man überhaupt

nicht mehr Zeit auf ein Buch verwenden solle. Gänzlich fremd war ihm das Versinken im Stoff und die Knechtschaft unter dem Ideal der «Vollständigkeit des Materials.» Er behielt immer seine persönliche Freiheit, das heißt das Recht, subjektiv zu sein und damit auch die Munterkeit des Geistes. Man meint, jeder Satz sei in einer besonderen guten Stunde geschrieben.

Mit den sechziger Jahren war die Renaissance für Burckhardt erledigt; anfangs der siebziger (1872) tritt ein neues Thema in den Kreis der Vorlesungen ein: die griechische Kulturgeschichte. Leider ist es bei Vorlesungen geblieben. Er hat das glänzende Kolleg öfters gelesen, und man sagt, es sei sein Lieblingskolleg gewesen, aber zur Drucklegung ist es nicht gekommen, trotzdem ein bedeutender Anlauf schon gemacht und gegen tausend Seiten reingeschrieben waren. Man wird jetzt das Vorhandene drucken, aber die Arbeit, die das imposante Gegenstück zur Kultur der Renaissance hätte werden sollen, wird nur als Fragment fortexistieren.

In den letzten Semestern beschäftigte sich Burckhardt auch noch mit Kultur des Mittelalters. Er hat mehrmals darüber gelesen, doch ist hier an eine Publikation nie gedacht worden.

Es ist nicht leicht, zu sagen, was eigentlich jeweilen die Ursache war, daß weit vorgeschrittene und zum Druck bestimmte Arbeiten plötzlich bei Seite gelegt wurden. Man hat vermutet, daß ihm die Voraussicht einer kleinlichen Detailkritik von Seiten der «Fachleute» die Sache verleidete. Er las die Quellen und kannte zum Beispiel die antiken Schriftsteller in weitestem Umfang aus wiederholter Lektüre, aber selbst wenn er gewollt hätte, wäre es ihm unmöglich gewesen, überall auf dem Laufenden der Einzelforschung zu bleiben. So gab er sich zufrieden, die Dinge für sich ins Reine gebracht zu haben, und daneben blieb ihm eine Art der Äußerung, auf die er allerdings nicht verzichtet hätte: die Vorlesung an der Universität.

Burckhardtsche Kollegien gehört zu haben, ist eine Erinnerung fürs ganze Leben. Es waren völlig kunstmäßig durchgearbeitete Vorträge, wo sich aber die Kunst hinter dem Schein der zufälligen momentanen Äußerung versteckte. Er sprach ganz ohne Heft, sehr fließend und sauber, und mit höchster Ökonomie in den Wirkungsmitteln. Von Natur für das Pathetische disponiert, sparte er solche Steigerungen doch für ganz ausgewählte Momente, wo er dann geheimnisvoll-leise redete und die Stimme vibrierte, so etwa, wenn er auf die Schönheit des Kölner Domes oder auf die ungeheure Begabung von Rubens zu sprechen kam. Häufiger ließ er den Humoristen zu Worte kommen, aber so fein, daß immer nur wenige die eigentliche Stimmung des Redners merkten. Generalsentenzen bekam man wenige zu hören. Die Tatsachen der Geschichte sollten für sich wirken und nur von dem Fatalismus, der zu seiner Weltanschauung gehörte, ließ er etwa einen Ton mitklingen.

So gern er lehrte, so wenig entsprach es seinen Wünschen, Schüler zu ziehen. Sein Ziel war, anzuregen zu einer geschichtlichen Betrachtung der Dinge, den Glauben zu wecken, daß es der Mühe wert sei, mit der Vergangenheit sich in Beziehung zu setzen, aber jeder sollte ihr entnehmen dürfen, was ihm zusagte; er wollte Liebhaber bilden, nicht Fachleute. Und so waren die kunstgeschichtlichen Vorlesungen. Er zeigte viel und sagte dazu etwa das, was ein feiner Kunstfreund sagen würde, der einen Bekannten in seinem Kabinett herumführt. Auf eine methodische Behandlung der Objekte wollte er sich nicht einlassen. Er war kein Freund von Seminarien, so wenig wie von Instituten und Kongressen. Auf seine Art aber hat er es zustande gebracht, daß die ganze Stadt Basel sich für Kunst interessiert, daß man reist und Bilder kauft, und Nietzsche hat ganz recht: es ist Jacob Burckhardt, dem Basel in erster Linie seinen Vorrang an Humanität verdankt.

Ich habe schon gesagt, wie sehr Burckhardt an seiner Vaterstadt hing. Abgesehen davon, daß ihm der mehrfache Wechsel des Aufenthaltsortes als unverantwortlicher Kraftverlust erschien, empfand er es als Notwendigkeit, eine «bürgerliche Existenz» zu haben. Und dann genoß er in Basel eine Unabhängigkeit, die er über alles hochschätzte. Er behielt die kontemplative Stimmung des wahren Historikers, die Seelenruhe, von der er am Schluß des Cicerone spricht. Es ist eine müßige Frage, ob Burckhardt nicht in größeren Verhältnissen sich noch ganz anders entwickelt hätte, es gab für ihn gar keine andere Möglichkeit. Wer ihn in seinen höheren Jahren gekannt hat, der gesteht, daß der Anblick dieser ganz reifen Bildung ein Eindruck ohnegleichen gewesen ist. Kein Besucher verließ ihn, ohne sich innerlich freier zu fühlen. Und so kann man wohl sagen, er sei eine jener «vollständigen» Naturen gewesen, denen sich ihr Leben zum Kunstwerk gestaltet hat.

MICHAEL BERNAYS †

Wer in den achtziger Jahren in München Student war, kennt den Namen Bernays. Er war der Universitätslehrer, von dem man überall sprach, den jeder einmal gehört haben mußte. Seine Vorlesungen über deutsche Literaturgeschichte waren rhetorische Kunststücke. Spannende Einleitung, wohlberechnete Steigerungen, prachtvoller Schluß – das wiederholte sich in jeder Stunde. Dazu war Bernays ein Rezitator ersten Ranges, und eine ans Unglaubliche streifende Gedächtniskraft erlaubte ihm, nicht nur Verse, sondern auch Prosa seitenlang zu zitieren. Den Werther wußte er auswendig, so gut wie den Homer.

Das Fach der Literaturgeschichte war erst durch ihn in München eingeführt worden, und er gab sich unendliche Mühe, es zu einem populären zu machen. Er zog die Leute nicht nur in den Hörsaal, sondern auch in sein Haus und konnte etwa auf einen Chemiker eine Stunde lang einreden, das Griechische zu lernen, um die Schönheit Homers zu verstehen. Im Kolleg behandelte er den Stoff mit größter Breite. Vorlesungen über das 18. Jahrhundert zogen sich durch sechs Semester durch. Gebildet an altklassischer Wissenschaft, übertrug er die philologische Methode auch auf die neuen Jahrhunderte, und er war Philologe genug, um an der feinen Handhabung der Methode allein Freude zu haben; doch begleitete ihn überall ein starkes Gefühl für das spezifisch Poetische, dem er überzeugenden Ausdruck zu verleihen wußte. Deutsche Literatur gab er von Anfang nicht anders als im Zusammenhang mit der ganzen abendländischen Produktion, und wenn die Studenten anderwärts Gefahr liefen, in den Trichter des Spezialismus hinabgezogen zu werden, so sorgten die Bernays'schen Vorträge und Übungen dafür, ihn wieder an die Oberfläche der Welt emporzusprudeln. Sein Wissen war von erstaunlicher Universalität. Es nährte sich an einer Büchersammlung, die, viele Säle füllend, bei deutschen Gelehrten kaum mehr ihresgleichen haben mag. In dieser Privatbibliothek wurden die Seminarübungen abgehalten, und es war der Triumph des Lehrers, in dem schier unübersehbaren Reichtum als Herr und Meister sich zu zeigen.

Dozieren und unterrichten war für Bernays Bedürfnis. Er meinte, das Lehren und Bücherschreiben verträge sich überhaupt nicht miteinander. Das größere Publikum kennt ihn denn auch kaum als Schriftsteller. In engern Kreisen weiß man, wieviel die Goethischen Texte ihm verdanken. Die Homer-Übersetzung von Voß hat er nach der ersten Auflage neu herausgegeben und mit einer schönen Einleitung versehen, und das ist ein Buch, das überall empfohlen werden kann, da die verbreiteten spätern Auflagen, wo Voß mit Peinlichkeit einen immer engern Anschluß an das Original suchte, den Reiz der Frische und Naivität nicht mehr besitzen. Auch bei A. W. Schlegel, dem wir unsern Shakespeare verdanken, ist Bernays als Philologe, den die Tragkraft der deutschen Worte interessierte, dem Übersetzer und Dichter auf allen Wegen nachgegangen (Neuausgabe der Übersetzung mit Einleitung).

Vor einigen Jahren nahm Bernays seinen Abschied in München. Es waren zufällige Dinge, die ihn bestimmten, sein Lehramt aufzugeben und nach Karlsruhe überzusiedeln. Er wollte die Muße nun benutzen, um große literarische Themata zu bearbeiten (Homer in der Weltliteratur, die Revolutionsliteratur). Wieviel sich davon ausgestaltet hat, ist zur Stunde noch nicht bekannt.

ZUR ERINNERUNG AN HERMAN GRIMM

Am 16. Juni ist Herman Grimm 73jährig gestorben. Ein ganz sanfter Tod, der auch den Nächsten unerwartet kam, hat ihn vor den Mühseligkeiten eines kränkenden Alters bewahrt. Als ein müder Arbeiter, aber tätig bis zum letzten Augenblick, ist er aus dem Leben geschieden. Nachdem er mit großer Freude die zehnte Auflage seines «Michelangelo» besorgt und ein kostbares illustriertes Prachtwerk aus dem Buch gemacht hatte, ging er noch einmal dem Thema «Raphael» zu Leibe; ihm galten seine letzten Bemühungen; die fertigen Kapitel sollen in der «Deutschen Rundschau» erscheinen.

Mit Michelangelo hat Grimm seine kunsthistorische Laufbahn begonnen. Michelangelo und Raphael sind seine erwählten Kunstbegleiter durchs ganze Leben geblieben. Es wäre undenkbar, daß er je eine allgemeine Kunstgeschichte geschrieben hätte: Kunstgeschichte war für ihn Künstlergeschichte. Und dabei galten nur die ganz Großen. Erst wo die Silhouette einer außerordentlichen Persönlichkeit erschien, konnte er vollen Anteil nehmen. Überall ist er ausgegangen von den Heroen; nur was sich in dominierenden Individuen verkörperte, schien ihm wertvoll; die Kleinen und Anonymen ließ er gern bei Seite.

Das «Leben Michelangelos» erschien 1860 (der zweite Band 1863). Das Buch war damals etwas Neues. Eine Künstlerbiographie mit dem Anspruch, den Helden persönlich dem Leser so nahe wie möglich zu bringen, und zugleich die ganze Gesellschaft der Zeitgenossen, seine Atmosphäre mit darzustellen, gab es noch nicht; und diese hier war geschrieben von einem Manne, der nicht nur Historiker war, sondern Dichter, und dessen Sprache und Auffassung menschlicher Dinge an der Aufgabe von Roman und Novelle sich gebildet hatte.

Grimm erzählt gelegentlich selbst, wie er dazu kam, einen kunsthistorischen Stoff wie Michelangelo anzufassen. Den Anstoß gaben Guhls Künstlerbriefe, deren erster Band im Jahre 1853 herauskam. Die Kunsthistoriker waren schon lange an der Arbeit. Man sammelte und gliederte, «Schulen» grenzten sich ab und Entwicklungsreihen traten hervor; Kugler als erster hatte den Mut gehabt, den ganzen großen Stoff der Kunstgeschichte einheitlich darzustellen; in viel bedeutenderen Proportionen fuhr Schnaase fort; 1855 gab dann Jakob Burckhardt im Cicerone die erste organische Darstellung der italienischen Kunstgeschichte. Aber neben all dem bedeuteten Guhls Künstlerbriefe etwas ganz besonderes. «Der persönliche Zusammenhang der Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar.» «Man sah», sagt Grimm, «wie die großen Künstler gedacht

hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Produkte ihrer Existenz erklären ließen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten.»

Das ist es. Das Interessante am Künstler ist seine Persönlichkeit; die Kunstwerke sind wertvoll als Ausdruck dieser Persönlichkeit; die Biographie ist die gegebene Art, Kunstgeschichte zu schreiben.

Kein größerer Gegensatz als Grimm und Jacob Burckhardt. Burckhardt hat nie eine Biographie geschrieben, lauter Bücher mit systematischer Fragestellung. Die Geheimnisse des Persönlichen waren etwas, an das zu rühren er sich scheute, und außerdem lag für ihn in der systematischen Darstellung allein Garantie und Antrieb, sachlich über Kunst zu sprechen. Die künstlerisch-fachmännische Seite bleibt bei Grimm im Hintergrunde. Er macht keine Formanalysen; es fällt ihm nicht ein, ein Kunstwerk nach seinen formalen Komponenten systematisch auseinanderzulegen; mit der Architektur, wo das notwendig geschehen müßte, hat er sich nie eingelassen. Man darf nicht sagen, daß ihm der Sinn dafür fehlte, allein die geistige Auffassung im Kunstwerk, die persönliche Stimmung darin ist ihm das Wesentliche, seine Kunstbetrachtung geht auf den poetischen Inhalt, und es sind wohl überhaupt literarische Kunstwerke seiner Natur homogener gewesen, als Dinge der bildenden Kunst.

In Homer, Dante, Shakespeare und Goethe konzentrierte sich für ihn die menschliche Kultur. Nach dem Zusammenhang mit diesen Potenzen schätzte er die Künstler. Michelangelo und Raphael sind groß geworden, weil sie an Dante sich nährten. Venedig steht darum tiefer in seiner Kunst als Florenz, weil es zu Dante kein Verhältnis hatte. Im 19. Jahrhundert ist Cornelius die überragende Persönlichkeit: «Lesen Sie Dante», war sein Mahnwort an alle jungen Künstler. Für die bloße malerische Erscheinung konnte Grimm sich nicht erwärmen, und die Kunstinteressen des endenden 19. Jahrhunderts waren ihm darum im allgemeinen fremd, so energisch er zu Zeiten für einzelne Erscheinungen eintreten konnte, wie Böcklin, Burnand oder auch Vilma Parlaghi. Die ganze Schwärmerei für die holländischen Maler schien ihm eine Modesache, der einzige Rembrandt ausgenommen, den er mit Shakespeare zusammenstellte und «der Potenz nach» für den allergrößten Künstler zu halten geneigt war. Rubens dagegen ließ ihn gleichgültig.

Grimm war von einer grandiosen Unabhängigkeit in seinen Meinungen und besaß immer den Mut, was er meinte, laut zu sagen. Jedem ist aufgefallen, wie stark in seinen Arbeiten die Person des Autors hervortritt, wie häufig der Zusammenhang einer Darstellung unterbrochen wird, um ein rein persönliches Erlebnis einzuschieben. Er war überzeugt, das persönliche Erlebnis sei das wertvollste, was sich mitteilen lasse bei einer Person von geistigem Rang. Allem Vorhandenen gegenüber nimmt er, auch als Historiker, das Recht in Anspruch,

völlig subjektiv sein zu dürfen in der Auswahl und Schätzung des Guten; auch der momentane Einfall hat bei einem geistreichen Menschen sein heiliges Recht, ausgesprochen zu werden. Es ist wahr, Grimm hat – hier der typische Sprößling der Romantik – von diesem Recht der Subjektivität einen weitgehenden Gebrauch gemacht, allein wer ihn deshalb tadelt, mag sich sagen, daß es doch immer eigene Einfälle und originale Stimmungen gewesen sind, die er aussprach, und daß eben dieser subjektive Beisatz seinen Büchern eine Lebensdauer geben könnte, wie sie für objektivere und wissenschaftlichere Arbeiten nicht erhofft werden kann. Es ließe sich denken, daß seine Bücher noch Leser fänden, auch wenn ihr Gehalt an tatsächlichen Mitteilungen längst für überwunden gälte.

Nur von der Persönlichkeit aus kann man Persönlichkeiten verstehen. Das sogenannte biographische Quellenmaterial ist ein trügerisches Mittel zur Erkenntnis. Mehr und mehr wird man dazu kommen, all dies Äußerlich-Tatsächlich in seiner Halbwahrheit und Lückenhaftigkeit beiseite zu lassen und die großen Persönlichkeiten nur aus dem Eindruck ihrer Werke zu konstruieren¹. Gegen alle Art unzusammenhängenden Detailwissens hatte Grimm die größte Abneigung. Bücher wie etwa Morellis kritische Besprechungen der deutschen Galerien waren in seinen Augen keine wissenschaftlichen Bücher. Nur da sah er wissenschaftliche Bildung, wo die Kunstgeschichte mit Literaturgeschichte und Philosophie sich paarte. Das allgemein Menschliche zu erkennen, die großen Zusammenhänge der Kulturgeschichte, darauf komme es an. «Nur der Historiker nützt, der zugleich philosophischer Künstler ist.»

Es gibt Leute, die ihm diese Meinungen übel genommen haben. Er selber hat sich nicht schlecht dabei befunden. Vor allem hat er das eine erreicht, daß er an seiner Arbeit Freude behielt bis zum letzten Augenblick, und diese Freude ist doch wohl das Resultat einer innerlich zusammenhängenden Bildung gewesen.

Er dachte nicht klein von seiner Aufgabe als Schriftsteller. «Wenn Sie ein Buch schreiben wollen», sagte er wohl «so müssen Sie überzeugt sein, daß eine Million von Lesern gespannt auf Sie wartet.» Er lächelte natürlich dabei, aber bei aller seiner Arbeit hat er die Wirkung ins Weite im Auge gehabt.

Für das, was er sagen wollte, stand ihm ein Stil zu Gebote, den er seinen Stil nennen durfte. Er schrieb leicht, aber das eigentliche Gepräge bekam die Sprache erst während des Druckes. Grimm'sche Druckbogen sollen die Ver zweiflung des Setzers gewesen sein. Fünf- bis siebenfache Korrekturen waren nichts außergewöhnliches².

¹ Für diese Generalthesen, die Grimm mit dem Alter immer schärfer ausspricht, sei verwiesen auf Raphael, 3. Aufl., S. 292 und Homer's Ilias II, S. 382.

² Eben deswegen hat Grimm bei Zeiten sich verboten, daß aus dem literarischen Nachlaß irgend etwas publiziert werde. «Was von meinen Sachen etwas taugt, ist immer erst im Druck gut gewodern.»

Gesprochen hat Grimm ganz anders als geschrieben. Alle die Urteile, die in seiner Person den pathetischen Ton als den Hauptton herausgehört haben, würden vor dem Eindruck des lebendigen Menschen verstummt sein. Da war so gar nichts von Pose und Manier. Fast dreißig Jahre lang hat er im akademischen Hörsaal durch seine leichte gesprächsartige Rede die jungen Leute entzückt, und vollends zu Hause gab er sich in der einfachsten und liebenswürdigsten Weise. Die feine Humanität seines Wesens kam da überhaupt erst zur vollen Erscheinung, da lernte man auch erst seinen unermüdlichen Humor kennen, den der Schriftsteller so selten gezeigt hat, und vor allem die große Güte seines Herzens, die all denen, die sie erfahren haben, sein Andenken unvergeßlich machen wird.

Über die Bedeutung Herman Grimms ein endgültiges Urteil zu fällen, dürfte jetzt wohl niemand wagen. Weder die Kunstwissenschaft noch die Literaturhistorie ist befugt, von sich aus ihm seinen Platz anzuweisen. Er hat seine Stellung in der Geschichte der allgemeinen deutschen Kultur. Es ist nicht auszu denken, wie viele Leser er im Verlauf eines Menschenalters in den Kreis seiner Bildung hineingezogen hat.

ERNST HEIDRICH

*Rede bei der Gedenkfeier in der protestantischen Kirche zu Arlesheim
am 7. Dezember 1914*

Es ist in diesen Tagen geschehen, daß eine deutsche Mutter, die vier Söhne im Krieg stehen hatte und alle verlor, einen nach dem andern, dieses Schicksal mit großer Gelassenheit hinnahm und auf Befragen ruhig antwortete: «Bisher war ich eine glückliche Mutter, jetzt bin ich eine stolze Mutter.» Solche Züge eines wahrhaft antik anmutenden Heroismus findet man heutzutage nicht selten. Wie eine sehr große Erregung das Gefühl körperlichen Schmerzes nicht aufkommen läßt, so scheint es, daß auch die hohe Spannung des Enthusiasmus, der jetzt Deutschland erfüllt, den geistigen Schmerz unfühlbare macht. Es ist, als habe der Tod seinen Schrecken verloren, und was sonst eine Phrase ist, wird zur Wahrheit: Der Einzelne ist imstande, sein persönliches Wohl und Wehe hinter das allgemeine zurückzustellen.

Allein, werte Freunde! wie schwer mag es sein, eine solch hochgemute Stimmung festzuhalten. Wer wird es der Gattin verdenken, wenn sie nur fühlt, was sie verloren hat! Wer wird es den Freunden verdenken, wenn sie nur sehen, was war und was nicht mehr ist! Indessen, wenn wir hier zu einer Gedächtnis-

feier für Ernst Heidrich zusammengekommen sind, so ist der Sinn dieser Feier nicht, uns der Trauer um den Toten hinzugeben, sondern in gemeinsamem Gedächtnis uns wachzurufen, was er gewesen ist. Freilich, um das ganz tun zu können, müßten viele sprechen. Es müßten die Schüler sprechen und von ihrem Lehrer zeugen; es müßten die näheren Kollegen sprechen und sagen, welchen Freund sie in ihm besessen haben; und es würde gewiß auch aus dem Gemeinwesen der Stadt mancher aufstehen und sein Rühmliches auf diesen Mann häufen. Ich spreche hier nur als sein ehemaliger Lehrer und Fachgenosse: Das ist einseitig, aber ich gebe wenigstens nur eigens, nichts übernommenes. Jeder verliert in ihm etwas anderes: Ich verliere den Lieblingsschüler, auf den ich große Hoffnungen gesetzt habe!

Als Ernst Heidrich in Berlin zu mir kam, war er kein Anfänger mehr. Er hatte ein vollkommenes historisches Studium hinter sich, und das ist immer eine Empfehlung. Man ist mißtrauisch gegen kunsthistorische Anmeldungen, und in Berlin doppelt. Es ist meine Pflicht, einem jeden ins Gewissen zu reden: Wenn es Dir möglich ist, etwas anderes zu studieren, so tue es; nur wenn Du gar nicht anders kannst, so bleibe dabei. Der vollkommene Ernst, mit dem Heidrich sich dem neuen Studium zuwandte, mußte von Anfang an jeden Zweifel niederschlagen: Für ihn war es Notwendigkeit, Kunsthistoriker zu werden. Rückblickend möchte ich sagen, daß er zwei Ideen mitbrachte, die, vielleicht ihm selbst unbewußt, seine Arbeit von Anfang an bestimmten. Die eine bezog sich auf die Verbindung der Kunstgeschichte mit der allgemeinen Geschichte und wurzelte in einem ganz persönlichen Instinkt, was die Kunst im geistigen Leben eines Volkes bedeuten kann; die andere bezog sich auf Wesen und Wert der deutschen Kunst, zu deren Auffassung ihn eine früh und höchst entschieden hervorbrechende Liebe befähigte.

Es mag ihm willkommen gewesen sein, daß er mich selbst damals mit Albrecht Dürer beschäftigt fand. So kam er rasch in den Mittelpunkt der altdeutschen Malerei, und aus dieser Beschäftigung heraus erwuchs seine Doktorarbeit über das Marienbild bei Dürer. Er hat seinen Lehrern in der Vorrede herzlich gedankt und in seiner bescheidenen Weise gemeint, daß auf diese zunächst doch alles ankomme. In Wirklichkeit ist die Leistung in seiner Dissertation eine ganz originale, und in der feinen Art, wie er dem Entwicklungsgang des Marienbildes nachgeht, Schritt für Schritt, wie einem naturgeschichtlichen Prozeß, und dabei doch sich beständig der geistigen Bedeutung in der Entwicklung bewußt bleibt, sehen wir schon den Gelehrten, als der er sich später bewiesen hat.

Er blieb noch eine Weile bei Dürer, und hat nachher den schriftlichen Nachlaß des Meisters neu herauszugeben unternommen, wobei er, als geschulter Historiker jedes Wort auf seinen Sinn prüfend, zu einigen glücklichen Entdeckungen gekommen ist. Die wichtigste war, daß es ihm gelang, die Unterschrif-

ten der vier großen Apostelbilder in München nach ihrem eigentlichen Inhalt zu verstehen. Wenn man sie bisher leichthin als Aussage gegen die alte Lehre gedeutet hatte, so bewies Heidrich, daß sie im Gegenteil gegen einige widrige Ausschreitungen gerichtet waren, die im Gefolge des lutherischen Bekenntnisses in Nürnberg vorgekommen waren. Die viel erörterte Frage von Dürers Stellung zur Reformation wird damit in ein neues Licht gerückt, und Heidrich hat die Angelegenheit dann weiterhin mit erschöpfender Gründlichkeit in einer Abhandlung behandelt, die den Titel trägt: «Dürer und die Reformation», und die er der Universität als Habilitationsschrift vorlegte.

Nicht daß er Eile gehabt hätte, den Katheder zu besteigen; man mußte ihn vielmehr dazu drängen mit immer wiederholtem Zureden. Es lag ihm so ganz fern, einer Stellung nachzurrennen, ebenso wie ihm sein ganzes Leben lang jeder Konkurrenzneid und jede mißgünstige Gesinnung gegen fremden Erfolg ungreiflich gewesen ist.

Das Zögern, sich zu habilitieren, war bei Ernst Heidrich umso merkwürdiger, als er der geborene Lehrer war. Er hatte nicht nur das natürliche Bedürfnis, Erkenntnis in Mitteilung umzusetzen, sondern er besaß, was eigentlich den Lehrer erst ausmacht, den lebhaften Trieb, auch die Meinung des Schülers zu vernehmen. Keiner hat mehr wie er Freude gehabt an Übungen, Diskussionen, allseitigen Besprechungen, und nie ist ihm die Geduld ausgegangen, weil er überzeugt war, daß man sich gar nicht genug tun könne, jedes Problem unter die mannigfachsten Gesichtspunkte zu rücken.

Wie Heidrich Kunstgeschichte lehrte und wie er im Lehren sich selber entwickelte, das sehen wir deutlich in den drei braunen Büchern, die seinen Namen populär gemacht haben, die bei Diederichs erschienenen Bände «Kunst in Bildern», wovon der erste die altdeutsche Malerei, der zweite die altniederländische Malerei, und der dritte die vlämische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt. Es sind Sammlungen ausgewählter Bilder, begleitet mit Anmerkungen und jeweils versehen mit einer allgemeinen Einleitung, die von Band zu Band an Umfang gewonnen hat. Wenn man den Reichtum der verwendeten Begriffe in Betracht zieht, so ist der letzte Band der vollkommenste. Der erste Band aber, der den Altdeutschen gewidmet ist, möchte vor den späteren die größte Wärme voraus haben. Ein wunderschönes Buch! Eigentlich gar nicht das Buch eines jungen Menschen, so reif, so ernst und vielseitig steht der Mann da! Man darf glauben, es sei dem Buche etwas von dem Segen des jungen Ehestandes zugute gekommen.

Der dritte Band ist bereits in Basel geschrieben worden, die zwei ersten in Berlin; und, bloß äußerlich betrachtet, unter was für erschwerenden Umständen! Man muß Heidrich gesehen haben, wie er damals in einem Wochenpensum von etwa vierzig Stunden gelebt hat. Er war genötigt, beständig die Stadt

von einem Ende zum andern zu durchqueren, und für Bibliotheken und Museen blieben nur vereinzelte Zwischenstunden. Wer ihn da traf, fand aber niemals einen Müden, Abgehetzten, Übelgelaunten. Nein, immer munter und heiter, war er stets aufgelegt, etwas Neues entgegenzunehmen und nur dem einen abhold, was in unsern Kreisen so leicht als Unkraut gedeiht, dem Klatsch und der üblen Nachrede. Abends fand er dann sein trauliches Heim im obersten Stockwerk eines Hinterhauses, und dort holte er sich die Kraft für den nächsten Tag.

Aber mit welcher Freude hat er die Möglichkeit ergriffen, aus Berlin herauszukommen, um, gerufen auf den Lehrstuhl Jacob Burckhardts, nach Basel übersiedeln; Basel, das wohl eine kleine Lehrstätte ist gegenüber dem großen Berlin, das aber die Reichsuniversität mit dem Glanz einer älteren Geschichte überstrahlt; Basel, wo nun auch der Historiker in naturgemäßere Verhältnisse kam. Er brauchte die Kunst nicht mehr als bloßes Museumsobjekt zu studieren, sondern konnte sie auf uraltem Kulturboden als etwas Gewachsenes und immerfort weiter Blühendes beobachten.

Ich habe Heidrich in Basel wiederholt gesehen, und ich weiß: wie die Basler mit ihm zufrieden gewesen sind, so haben sich seine Erwartungen im vollen Umfang, im Übermaß erfüllt. Wenn er über etwas zu klagen hatte, so war es das, er arbeite nicht genug und produziere nicht mehr soviel wie früher. Darüber durfte man ihn aber trösten; es komme jetzt nicht darauf an, viel zu schreiben, sondern innerlich zu wachsen und Keime sich bilden zu lassen, für die die Zeit der Entfaltung schon kommen würde. Es war von vorneherein zu erwarten, daß Basel für Heidrich nur eine Durchgangsstation sein würde. Früher aber, als es in der Wahrscheinlichkeit lag, rief ihn Deutschland zurück, und eine große Wirksamkeit sollte sich ihm in Straßburg eröffnen. Er wäre dort sicherlich ein bedeutendes Schulhaupt geworden, und er hätte dort mit den großen Mitteln der neuen Stellung, die ihm auch Reisen im größeren Umfange erlaubten, das verwirklichen können, wozu er berufen war. Er würde nicht nur die Reihe jener braunen Bücher zum Abschluß gebracht haben mit dem bereits vorbereiteten Bande über Rembrandt und die Holländer. Er würde überhaupt zu seinem Lebenswerk gekommen sein. Ich habe nie mit ihm darüber gesprochen und weiß nicht, wie er es sich vorstellte. Aber ich meine, daß er der Mann gewesen wäre, die deutsche Kunstgeschichte zu schreiben, nach der alle verlangen und die noch nicht da ist. Nachdem die Kunstgeschichte in der letzten Zeit sich selbständig gemacht hat und für die formale Entwicklung ihre eigenen Begriffe ausgebildet hat, ist jetzt wohl der Moment gekommen, wo die abgezwigte Disziplin wieder mehr in den Zusammenhang des allgemeinen historischen Lebens gebracht werden darf. Unter allen Jüngeren scheint mir keiner so wie Ernst Heidrich durch Begabung und Vorbildung berufen gewesen zu sein,

diese deutsche Kunstgeschichte, als ein Selbstbekenntnis des deutschen Volkes, zu schreiben.

Das wird nun nicht geschehen. Das Leben Heidrichs bleibt ein Bruchstück. Und doch wage ich zu sagen, es ist ein Ganzes gewesen, ein Ganzes insofern, als er ein volles Menschenglück genossen hat. Nichts ist ihm von selber in den Schoß gefallen, alles hat er sich erarbeitet unter Einsatz der vollen Persönlichkeit. Sein Leben war aufgebaut auf den sittlich religiösen Grundlagen, wie er sie in seinem Vaterhaus kennen gelernt hatte, und das gab ihm von vorneherein eine Sicherheit, die deutlich auf seinem Antlitz stand. Er war eine heitere Natur, aber nicht von der oberflächlichen Heiterkeit die immer bereit ist mitzulachen. Sie war im Grunde nur der Widerschein einer großen Güte, die er allen Menschen entgegenbrachte, und die ihn befähigte, überall zu verstehen, wo andere nur kritisieren und tadeln. Und so hat er es verdient, auch den schönsten Tod zu sterben, den Männer sterben können.

Er ist jung dahin gegangen und darum wird er nun immer im Glanz der Jugend uns vor Augen stehen. Ja, als den jugendlich Strebenden, als den Reinen und Heiteren, als den Leuchtenden, so wollen wir ihn in Erinnerung behalten, und so wollen wir sein Bild den Nachkommenden überliefern!



KUNSTHISTORISCHE PARERGA



DIE HERZENSERGIESSUNGEN
EINES KUNSTLIEBENDEN KLOSTERBRUDERS

W. G. Wackenroder starb mit sechsundzwanzig Jahren. Die «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders» erschienen noch zu seinen Lebzeiten (1797); nach dem Tode gab Tieck einige ähnliche Stücke aus dem Nachlaß vermischt mit eigenen Arbeiten heraus, unter dem Titel «Phantasien über die Kunst» (1799), und an «Franz Sternbalds Wanderungen» (1798) hat Wackenroder zugestandenermaßen einen Anteil insofern, als der Roman aus Gesprächen hervorging, die Tieck mit seinem Freunde seit Jahren über Kunst zu führen pflegte, ja, die Abmachung bestand, das Buch gemeinschaftlich zu schreiben. Der Tod des Jünglings erweckte eine große Teilnahme, denn man hatte viel von seiner Zukunft erwartet. Friedrich Schlegel urteilte: Tieck habe mehr Verstand, Wackenroder aber mehr Genie; er sei ihm der liebste von allen (im Berliner Kreise)¹.

Wackenroder schrieb über Musik und Kunst. Vielleicht lag seine Begabung mehr auf der erstern Seite; wenn aber sein Name bis auf den heutigen Tag nicht untergegangen ist, so dankt er diese Dauer doch vorzüglich den Gedanken, die er über bildende Kunst ausgesprochen hat. Die «Herzensergießungen des Klosterbruders» haben in der Kunstgeschichte einen dauernden Platz; sie gelten als das «Programm» der romantischen Malerschule; die Kunst der «Klosterbrüder» von S. Isidoro habe hier ihre literarischen Wurzeln; was Overbeck und seine Genossen im Jahre 1810 bewog, die Wiener Akademie zu verlassen und als Träger einer neuen Kunst nach Rom zu ziehen, sei im wesentlichen schon ausgesprochen in diesen Aufsätzen vom Ende des 18. Jahrhunderts. Mögen nach Wackenroder noch andere Stimmen sich erhoben haben, Tieck und Friedrich Schlegel vor allen, so bleibt den «Herzensergießungen» doch der Ruhm, die erste Kundgebung der Art gewesen zu sein und, wenn es sich um weitgreifende Wirkung handelte, in der Form auch die glücklichste.

Wer nun das Büchlein Wackenroders zur Hand nimmt mit der Idee, eine «Programmschrift» zu finden, wird freilich zunächst ein wenig enttäuscht sein. Was ist der Inhalt? Künstlergeschichten, dem Vasari gläubig nacherzählt: Wie Francesco Francia stirbt, nachdem er Raffaels Bild der hl. Cäcilie gesehen; die Wunderlichkeiten des alten Piero di Cosimo; Anekdoten aus dem Leben Raf-

¹ Die Stelle aus dem Ms. mitgeteilt bei Dilthey, Leben Schleiermachers I, 280.

faels, Domenichinos, Parmegianinos; dann wieder ein Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben, wobei Sandrarts Dürerbiographie den Stoff liefert; weiterhin auch einmal Gemäldeschilderungen, nicht aber Beschreibungen eines bestimmten Bildes, sondern poetische Phantasien über ein gegebenes Thema; endlich auch einige allgemeinere Titel: Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft; über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst usw. Nirgends – was man in erster Linie wünschen möchte – eine methodische Kritik, eine sachverständige Analyse, eine erschöpfende Auseinandersetzung.

Wackenroders Schrift steht dadurch in scharfem Gegensatz zu einer andern Veröffentlichung über Kunst, die fast gleichzeitig zu erscheinen begann: ich meine Goethes Propyläen (1798). Hier ein Mann auf der Höhe der Jahre, der viel gesehen, das Geschaute ruhig überdacht und nun in systematischen Abhandlungen Klarheit über die Grundlagen der Kunst schaffen will. Wackenroder noch blutjung, ohne bedeutendere Anschauung, erscheint daneben wie ein lallendes Kind. Jener gibt Abhandlungen, dieser Herzensergießungen. Beide möchten auf die lebenden Künstler wirken. Es ist kein Zweifel, welcher von beiden die Absicht besser erreichte. Daß dies so kam, lag nicht nur an der verschiedenen Form, sondern vor allem an dem verschiedenen Inhalt: Goethe führt den Leser in die Säulenhalle der Propyläen; Wackenroder in die Zelle eines Klosterbruders. Dort die Antike als Ausgangs- und Zielpunkt; hier das Mittelalter, von der Antike kein Wort. Was war bei dieser Verschiebung des Kunstideals maßgebend? Ich will versuchen, die Ansicht Wackenroders in ihren wesentlichen Zügen darzulegen.

Die «Herzensergießungen» sind ein Protest gegen den zeitgenössischen Betrieb der Kunst, gegen das bloße Hantieren mit erlernten Kunstrezepten, wo ein blendendes Kolorit, eine geistreiche Ausstreue von Lichtern und Schatten, eine überraschende Komposition und kunstreiche Verschränkung der Gruppen die einzige Absicht des Malers bilde. Wackenroder möchte vor allem Menschen sehen, die Empfindungen haben. Er möchte von der Kunst gerührt und veredelt werden. Bei den «zierlichen» Malern seiner Zeit ist die (malerische) Form so sehr die Hauptsache, daß der eigentliche Gegenstand gleichsam nur als Zugabe oder als ein notwendiges Übel erscheint. Ihnen ist es ganz gleichgültig, was sie darstellen, wenn sie nur ihre Kunststückchen anbringen können. Der rechte Ernst ist aus der Kunst geschwunden! Wie haben die alten Meister anders gearbeitet, mit welch inniger Teilnahme haben sie den Stoff der Darstellung durchdrungen, in jede Person sich hineingelebt, und wie bedächtig und sorgsam die im Geist erarbeiteten Gestalten auf die Tafel übertragen.

Was die Kraft dieser alten Künstler ausmacht, das ist, daß sie innen ganz voll waren von dem, was sie malten. *Kunst und Leben müssen eins sein.* Die from-

men, rührend schönen Bilder sind nur entstanden, weil ihre Meister so fühlten. Es ist keine poetische Erfindung, daß die ältesten Maler so gottesfürchtige Männer gewesen sind und die heiligen Geschichten immer mit rechter Gottesfurcht gemalt haben. In ruhiger, bescheidener Stille, ohne viel scharfsinnige Worte und ohne unnützes Grübeln, bildeten sie ihre Figuren, und fromm, ernsthaft und langsam bauten sie das Turmgebäude des Lebens aus aufeinandergesetzten Stunden und Tagen auf. Damals war es Sitte, das Leben als ein schönes Handwerk oder Gewerbe zu betrachten, zu welchem sich alle Menschen bekennen. Gott ward für den Werkmeister angesehen und unser Wallen auf Erden für die Wanderschaft. So führten die Menschen die Stunden ihres Lebens bedächtig, Schritt vor Schritt, und immer im Bewußtsein der guten Gegenwart fort. Jeder Augenblick war ihnen wert und wichtig; sie trieben die Arbeit des Lebens treu und emsig und hielten sie rein von Fehlern, um am Ende, wenn der Werkmeister rief, mit fröhlicher Rührung sich und ihr ganzes Tagewerk ihm in die Hände zu geben.

So stellt sich Wackenroder das Leben der früheren Zeiten, vornehmlich bei den Deutschen, vor, und die Schätzung dieser alten Sinnesart führt ihn zu liebender Verehrung der alten Kunst, welche unserer rücksehenden Einbildungskraft das herrlichste und werteste Bild der Zeit darbietet. Mit immer erneuter Wonne flüchtet er aus seinem aufgeklärten, innerlich armen Zeitalter zu jenen glücklicheren Vorfahren, in das ruhmreiche sechzehnte Jahrhundert, nach Nürnberg, zu dem lieben Albrecht Dürer.

Dürer ist der ächte Ausdruck des guten, treuherzigen, altdeutschen Wesens. Es ist Torheit zu verlangen, er hätte malen sollen wie die Italiener, und er wäre wohl ein großer Künstler geworden, wenn er in Rom hätte lernen können. Freilich fehlt ihm die äußere Schönheit, aber sie ist nicht das einzige in der Kunst. Er war nun einmal für das Idealische des Raffael nicht geboren; er war ein Deutscher, und es ist unser Stolz, daß er ein Deutscher blieb, daß er daran seine Lust hatte, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren. Jede Zone hat ihre eigenen Blumen, und jedes Land hat seine eigene Kunst und seine eigene Schönheit. Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er Indianisch und nicht unsere Sprache redet? – Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor. – Dürer ist noch einfältig in seiner Kunst, aber er zeigt uns immer die Hauptsache, die Menschen lebendig, empfindend, anteilnehmend an dem dargestellten Vorgang. Keiner ist da mit halber Seele, wie man es bei den Künstlern neuerer Bilder sieht. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt; und wer beten soll, betet; kein Arm bewegt sich unnütz

oder bloß zum Augenspiel und zur Füllung des Raumes. Überall ist Wahrheit, Sachlichkeit. Und wenn wir sehen, wie mühsam der Künstler gearbeitet hat, so ist er uns durch seinen stillen Fleiß, durch seine redliche treue Arbeit nur doppelt wert.

Über der Liebe zu Dürer braucht man nicht blind zu sein gegenüber dem göttlichen Raffael. Die himmlische Schönheit hat freilich nur er geschaut. Sein Porträt bildet den Titelschmuck der «Herzensergießungen», eine schlechte Nachbildung des Gemäldes in den Uffizien mit dem elegisch rückwärts gewendeten Kopf und den fragenden Augen. Wackenroder kennt ihn nur als Madonnenmaler. Während bei den älteren Kunstschriftstellern, etwa bei Mengs, als Charakteristikum raffaelischer Kunst der Sinn für das «Bedeutende» hervorgehoben, auf die «Schönheiten der Vernunft» bei ihm verwiesen wird, erscheint er hier nur von der Seite der Holdseligkeit. Man denkt sich ihn auch nur als Jüngling, «mit der ihm eignen jünglingshaften Schamhaftigkeit und Verslossenheit». Er starb früh, weil er zu gut war für diese Erde¹. Sein sehnlichster Wunsch von Kind auf war, die Madonna so vollkommen als möglich zu malen. Er weint, als er erzählt, daß er die Madonna im Traum gesehen.

Über das Wesen der Schönheit weiß Wackenroder nichts mitzuteilen; es scheint ihm überhaupt unmöglich, ja eine Versündigung an den heiligen Mythen zu sein, hier den Schleier lüften zu wollen. Die Schönheit ist ein ewiges Geheimnis. Die selbstbewußten Demonstrationen der Ästhetiker sind ihm unerträglich. Er nennt mit Namen Ramdohr. «Wer diesen liebt, mag, was ich geschrieben habe, nur sogleich aus der Hand legen»². Ebenso sinnlos erscheint ihm das Gerede der Kunstlehrer, die auf die zerstreuten Vorzüglichkeiten da und dort aufmerksam machen und eine gesammelte Verwendung derselben empfehlen. Hier ist natürlich Mengs gemeint, doch bleibt sein Name ungenannt. Lernbar ist die Kunst überhaupt nicht. Wenn Mengs in seinem Kunstbüchlein Begriffe hat wie «Geschmack», «Auge», «Verstand» und dergleichen, so wendet sich Wackenroder ab, ihm ist alles nur Empfindung und Enthusiasmus. Dem Techniker, der zum *Können* anleiten will, steht hier der Dilettant gegenüber, der nur *fühlen* will. Einem jungen Maler, der sich an Raffael wendet, läßt dieser die

¹ Dies nach Tieck, Brief eines jungen Florentiner Malers Antonio (in der Ausgabe der *Herzensergießungen* von 1797).

² Zur Charakteristik dieses Mannes sei hier eine Stelle aus einer «Charis oder über das Schöne und die Schönheit» (1793) abgedruckt: Begriff eines schönen Gemäldes (VIII. Buch, 13. Kap.). Es ist eine durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand bearbeitete . . . Tafel, in deren Raume spezifische stillestehende Profile individueller Körper in dem Maße enthalten sind, daß der Beschauer an der Ähnlichkeit des vollständigen Abglanzes dieser Profile mit den individuellen Vorbildern aus einem festen Gesichtspunkt sich belustigen, und zu gleicher Zeit das Äußere dieser Tafel mittelst der malerischen Wirkung dem Auge wohlgefällig und das Innere derselben mittelst Bedeutung, Geist, Ausdruck des ganzen Werkes für seinen Geist interessant finden könne.

Belehrung zuteil werden, daß man immer mehr an den Gegenstand denken solle, als daran, *wie* man ihn darstellen möchte. Wer sich recht versenke in den Stoff, dem komme die Ausführung dann wie von selbst. Es wird das verhängnisvolle Wort ausgesprochen, daß Raffael seine Bilder wie in einem Traum gemalt habe. Von hier aus war es dann nur noch ein Schritt zu dem Satz, daß er durch göttliche Eingebung, durch ein Wunder zu seinen Schöpfungen gekommen sei. Raffael soll das selbst ausgesprochen haben in den bekannten Briefworten an den Grafen Castiglione, die Wackenroder nie ohne ein geheimes dunkles Gefühl von Ehrfurcht und Anbetung lesen konnte: *Essendo carestia di belle donne io mi servo di certa idea che mi viene al mente*. «Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt», übersetzt Wackenroder richtig. Verschwiegen bleibt dabei, daß es sich hier um die Gestalt der Galatea handelt; der Absicht des Verfassers entspricht es besser, eine Geschichte zu erdichten, wie Raffael die Madonna malen will und den rechten Zug nie finden kann, bis die göttliche Frau endlich in der Nacht sich ihm selbst offenbarte. Daß in den angeführten Worten das Geständnis eines unmittelbaren göttlichen Beistandes liege, ist für Wackenroder keinen Augenblick zweifelhaft, und in kindlichem Glauben ruft er aus: Glückliche bin ich, daß der Himmel mich ausersehen hat, seinen Ruhm durch einen einleuchtenden Beweis seiner unerkannten Wunder auszubreiten.

Die Kunst ist etwas Heiliges, eine höhere Sprache, mit der Gott einige Auserwählte begnadigt hat, um durch sie zu den Menschen zu reden. Wenn man das Heilige nicht entweihen will, soll man vor das Werk eines großen Künstlers nur gesammelt und mit Andacht herantreten. Der Kunstgenuß ist zu vergleichen der Erhebung im Gebet. Auf keinen Fall soll man glauben, die Kunst richten zu können: sie ist über dem Menschen; wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren, und zur Auflösung und Reinigung aller unserer Gefühle unser ganzes Gemüt vor ihnen auf tun. –

Der eigentliche Nerv in den vorstehenden Ausführungen scheint wohl die Forderung von Empfindung an Stelle der schulmäßig zu erlernenden Kunst zu sein, der laut erhobene Widerspruch gegen Leute wie Mengs, die den Geschmack, aber nicht das Gefühl zu bilden unternähmen und damit die künstlerische Erziehung für abgeschlossen hielten. So oft aber in der Geschichte eine ähnliche Bewegung beobachtet werden kann, so ist es nie das theoretische Postulat, was als solches wirkt, wenn nicht eine inhaltliche Bestimmung dazu kommt. Auch hier ist das Bedeutsame nicht die Kritik der veräußerlichten Zeitkunst, sondern die Darbietung eines neuen Ideals, das Bild eines frommen, einfältigen, glücklichen Zeitalters, wie es Wackenroder aus der Tiefe seines Herzens zutage fördert. Mit dem neuen Empfindungsstoff stellt dann auch eine neue – kindliche –

Form von selbst sich ein, die mit Bewußtsein preisgibt, was die Kunst in langer Entwicklung an formalen Schönheitswerten gewonnen hatte.

Der Empfindungskreis Wackenroders ist ein beschränkter. Er hält sich durchwegs an das Einfältige und Fromme. Der Hauptbegriff künstlerischer Wirkung ist ihm die Rührung. Auch die altdeutsche Kunst hat etwas Rührendes in ihrer unbeholfenen Unschuld. Dürer selbst wird vorgestellt als ein Mann mit treuherzigen Augen, der im Verkehr mit fremden Menschen leicht kindlich ungeschickt erscheint.

Bei der ganzen Auffassung dieser alten Kunst ist ein sentimentalisches Interesse mit im Spiel und gibt ihr eine besondere Färbung. Man freut sich am Kunstlosen um der Kunstlosigkeit willen. Auf dem Kupferstichblatt Dürers, den hl. Hubertus darstellend, wird die Simplizität der Zusammenstellung hervorgehoben, und wenn der Ritter mit gleichmäßig zusammengelegten Beinen am Boden aufknielt und gleichmäßig die Hände zum Beten emporhebt, so wird gerade diese einfältige Bewegung als schön und rührend empfunden¹. Man verzichtet so gern auf die Kunstfertigkeit derer, die hier mehr spielende Anmut hineingebracht hätten, mehr Zierlichkeit durch verschiedene Stellung der Arme und Beine. Die liebevolle saubere Ausführung wird jederzeit besonders gelobt; sie kontrastiert in stärkster Weise zu der herzlosen Bravourmalerei der neueren Künstler. Aber nicht nur der schönen Ausführung, sondern «vorzüglich der Gedanken halber», die darin liegen, ist so ein Dürerisches Blatt merkwürdig; dieser Hubertus erweckt ganz eigene Gedanken von Gottes Barmherzigkeit, von dem grausamen Vergnügen der Jagd und dergleichen mehr. Auf das Gedankenhafte legt Wackenroder den Nachdruck. Wenn er seine höchsten Kunsteindrücke mustert, so bleibt er bei der Erinnerung an einen hl. Sebastian stehen, dem er sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen zu verdanken gesteht.

Hier ist der Ort zu sagen, daß Wackenroders Kunstauffassung stark bedingt ist durch Momente, die mit der Kunst gar nichts zu tun haben. Er schätzt die Gemälde nur nach der Gesinnung, die sich darin ausspricht. Die fleißige, saubere Ausführung beurteilt er von der moralischen Seite. Für die höheren Momente der bildnerischen Form fehlt ihm das Verständnis. Der Stoff der Darstellung macht zum größeren Teil den Wert des Bildes, nicht die Form. Er sieht in der Kunst ein Mittel, auf die christliche Gesinnung zu wirken, ohne sich darüber klar zu werden, daß das mit bildnerischen Mitteln gar nicht möglich ist. Er hat kein reines Verhältnis zur Kunst – das einseitige Verlangen nach geistigem Inhalt verdeckt ihm den (künstlerischen) Wert der einfachen Naturmotive –,

¹ So Sternbalds Wanderungen I. Ich glaube, es verantworten zu können, die Stelle auch für Wackenroder in Anspruch zu nehmen. – In der Kürschnerschen Ausgabe ist als Illustration nicht das richtige Blatt Dürers reproduziert.

aber für seine kunsthistorische Bedeutung ist das ohne Belang. Sind doch seine Fehler in der Hauptsache auch die Fehler der romantischen Maler.

Es ist in der Tat merkwürdig, wie deutlich bei Wackenroder die entscheidenden Züge schon angegeben sind, die nachher das Wesen der christlichen Romantiker ausmachen. Oberbeck war mit seinen Freunden 1810 von Wien weggezogen, weil ihm das Mengssche Drillsystem an der Akademie unerträglich war; auf eigene Faust gedachte er einen Weg zu finden, um wirklich Empfundenes einfach und überzeugend auszusprechen. *Was* die Künstler empfanden, bewegte sich in denselben Kreisen, wie bei Wackenroder. Auch sie haben zur Natur keine unmittelbare Beziehung; das religiöse Element beherrscht die natürlich-sinnliche Anschauung. Auch sie greifen zurück auf einen einfachen, kunstlosen, archaischen Stil. Sie verehren Dürer neben Raffael (wenngleich die italienischen Formen anfänglich allein maßgebend sind); Raffael geht zusammen mit den Leuten des 15. Jahrhunderts; seine spätere römische Entwicklung wird ignoriert. Wie aus den «Herzensergießungen» mutet es an, wenn einer von den Genossen, die nach Rom mitzogen, von Venedig aus sein Entzücken über den Bellini und die anderen Quattrocentisten laut werden läßt und den widerwärtigen Eindruck eines Tintoretto oder Paolo Veronese beschreibt: Nichts ist mit Liebe gemalt; hundert und hundert Figuren sind ohne alle Bedeutung, ohne Ausdruck, kurz, man weiß gar nicht, wofür sie da sind; häufig sieht man klar, daß sie bloß dastehen, um einen Kontrast in der Stellung, oder eine Schattenmasse, oder einen Vordergrund zu haben¹. Von Bellini dagegen wird gemeldet, er verdiene, Raffael und Dürer an die Seite gestellt zu werden. —

Die Parallelen ließen sich leicht mehrten und bis ins einzelne durchführen. Selbst der Religionswechsel, den mehrere dieser Künstler nachher in Rom vollzogen, hat in den «Herzensergießungen» schon einen vorbildlichen Fall². Kurz, wer Wackenroders Büchlein eine Programmschrift genannt hat, brauchte um eine Rechtfertigung dieses Namens nicht verlegen zu sein.

Und doch schließt er eine Gefahr ein. Man darf nicht glauben, daß die romantische Kunst durch Wackenroder bedingt sei, und es muß gegen eine Geschichtsschreibung Einsprache erhoben werden, die überall zu nahe Beziehungen setzen will. Es ist für die kunsthistorische Betrachtung schon wertvoll genug, wenn sie parallele Äußerungen oder ein Vorahnen auf literarischem Boden feststellen kann. Wackenroder hatte freilich die Künstler im Sinne, als er schrieb,

¹ (S. Vögelin), Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers von Zürich. Neujaarsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, 1881, S. 23 f.

² Es ist nicht ganz sicher, ob dieses Motiv auf Wackenroder zurückgeführt werden darf und nicht vielmehr Tieck angehört.

und es waren vorzüglich die Künstler, die ihn lasen¹. Die Kunstentwicklung pflegt aber nicht an so dünnen Fäden zu hängen. Es vollzog sich hier etwas, was auch ohne Wackenroder sich vollzogen hätte. Er ist nur *ein* Organ, in dem sich eine weitverbreitete Bewegung mit zum Ausdruck gebracht hat, und das Zeugnis, daß er gelesen wurde, kann nur beweisen, daß ihm zu fassen gelungen war, was noch ungestaltet in der Luft schwebte. Die abschließende Formel freilich ist bei ihm nicht zu finden. Er ist zu jung und unfertig gestorben, um als klassischer Redner der Zeit auftreten zu können. Auch Tieck gibt sie nicht; sein Geschmack ist von Anfang an zu vielseitig, er geht nach allen Richtungen auseinander. Wenn man etwas nennen sollte, was dieser romantischen Kunstperiode gewissermaßen als Motto vorgesetzt werden könnte, so würde ich auf die Ausführungen Friedrich Schlegels hinweisen in der «Europa» von 1803, wo der alte gute Stil der Kunst mit diesen Worten gekennzeichnet wird: Keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren – aber mit Fleiß vollendet –; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlag Schatten, sondern reine Verhältnisse in Massen und Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv wie diese; in den Gesichtern aber, bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder Individualität der Züge durchaus und überall jene *kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit*, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten.

DAS GRABMAL DER KÖNIGIN ANNA IM MÜNSTER ZU BASEL

Das Grabmal der Königin Anna genießt in der kunsthistorischen Literatur von jeher einen hohen und unbestrittenen Ruhm: einstimmig wird es den edelsten Leistungen der gotischen Plastik zugezählt². Am eingehendsten hat darüber gehandelt Wielemans in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1869, S. XVII f. Der Aufsatz enthält aber viele Irrtümer, und die beigegebenen Abbildungen erfüllen bei weitem nicht die Aufgabe, eine zureichende Vorstellung zu vermitteln. Um das Monument endlich der vergleichenden Forschung zugänglich zu machen, entschloß sich die Redaktion dieser Festschrift, eine photographische Aufnahme anfertigen zu lassen, zu welchem Zweck die Stein-

¹ Vgl. auch Tiecks Vorrede zur Ausgabe der gesammelten Aufsätze Wackenroders («Phantasien über die Kunst») vom Jahre 1819.

² Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VI², S. 490. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 581 f. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 82.

platte abgehoben, von ihrem dunklen Standort im Chorumgang ans Licht transportiert und dort hochgestellt wurde. Dem Unterzeichneten fiel die Aufgabe zu, das so gewonnene schöne Bild mit ein paar Worten zu begleiten.

Königin Anna, Gemahlin Rudolfs von Habsburg, starb zu Wien 1281 und verlangte auf ihrem Sterbebette, im Münster von Basel bestattet zu werden, in der Absicht, die Basler so für viele Unbill zu entschädigen, die Stadt und Stift von Seite ihres Gemahls hatten erfahren müssen. Zwei königliche Prinzen lagen schon am gleichen Ort, der achtzehnjährig verstorbene Hartmann und ein im Alter von wenigen Wochen abgeschiedener Knabe, Karl. Den letzteren nahm die Mutter zu sich ins Grab¹. – Es war eine gewaltige Feierlichkeit, als der Leichenwagen mit vierzig Pferden und großer Begleitung der Stadt sich näherte. Die ganze Geistlichkeit des Bistums war aufgeboten, ihm entgegenzugehen. Drei Bischöfe hielten Messe. Man tat den Sarg auf, damit männiglich die Tote sehen könnte. Sie war balsamiert, hatte einen gelben seidenen Rock an mit Gold und ein weißseidenes Tuch auf dem Haupt, darauf von Gold und Edelsteinen eine Krone war. Donnerstag, den 19. März wurde sie beigesetzt in der Mitte des Chores, hinter dem Hochaltar, in einem erhabenen Grab².

Das Grab befindet sich nicht mehr an diesem Ort, sondern steht jetzt in einer Fensternische des Chorumgangs auf der linken Seite. Offenbar hängt diese Versetzung zusammen mit dem Erdbeben von 1356, das den Chor hart mitnahm.

Die Grabplatte mit den Figuren von Mutter und Kind deckt einen Sarkophag von nicht ganz ein Meter Höhe. Er ist glattwandig, nur besetzt mit Wappenschilden: drei an der Langseite, einer zu Häupten und einer zu Füßen³. Die Länge des Grabmals beträgt mit den Vorsprüngen der Platte gegen dritthalb Meter; die Fensternische mußte verbreitert werden, um diese Füllung aufnehmen zu können. In der Tiefe genügt sie gerade, um das Knäblein zu bergen; das breitere Feld mit der Königin tritt in den Gang vor.

Die zwei Arkaden der Platte sind durch krabbenbesetzte Kielbogen gebildet, die auf schlanken Rundstäben mit Efeukapitellen aufsitzen. Nach außen treten zwei stärkere Stäbe hinzu, übereckgestellte Fialen tragend. Oben eine Kehle mit Ahornlaub. Zwischen den zwei Kielbogen ein Wappenschild mit dem Reichsadler.

Der Königin sind zwei Kissen unter das Haupt geschoben, als ob sie läge; das Motiv des Liegens wird aber nicht festgehalten, vielmehr ist die Figur

¹ Remigius Meyer, Gertrud Anna, in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. V, 1854.

² Vgl. Wurstisen, Chronik von Basel, 1580, S. 140. Dazu E. Büchel, Sammlung der merkwürdigsten Grabmäler usw. des großen Münsters zu Basel mit handschriftlichem Text 1771 (öffentliche Kunstsammlung).

³ Es sind oben und unten die Wappen von Habsburg und Hohenberg (Familie der Königin), vorn in der Mitte der Reichsadler, daneben Österreich und Steiermark.

durchaus als stehende behandelt, ein Widerspruch, über den bekanntlich die ganze mittelalterliche Kunst sich niemals beunruhigt hat. Die Hände sind modern und geben nicht das Ursprüngliche. Sie dürfen nicht senkrecht vom Körper abstehen, nach außen gerichtet, sondern sollen, aufwärts gestellt, an die Brust sich anlegen. Auch ist es unrichtig, die Hände gewölbt einander gegenüberzustellen, sie gehören knapp zusammen, Fläche gegen Fläche. Auch die Form der Hand entspricht nicht dem gotischen Stil. Die Figur würde an Klarheit und Ruhe gewinnen, wenn die Ergänzung im richtigen Sinne vorgenommen oder auch nur die fremde Zutat entfernt würde. Auch beim Knaben sind die Hände willkürliche Restauration, wirken dort aber besser, weil sie wenigstens die Einheit der obern Fläche nicht zerstören. Es war auch hier die gleiche Gebärde gegeben wie bei der Mutter. Wurstisen bringt in seiner Chronik eine Abbildung in Holzschnitt, die zwar nicht gut ist, aber in diesem Punkte doch dazu dienen kann, Zweifler von dem ursprünglichen Zustand zu überzeugen¹. Erst am Ende der Gotik im Zusammenhang mit durchgreifenden Stiländerungen fangen die Hände an, vom Körper sich loszulösen.

Diese stehende, betende Königin ist bekleidet mit einem Mantel und einem einfachen, gegürteten Unterkleid aus dünnerem Stoffe. Der Mantel, der über die Brust mit einer Schnur verbunden ist, kommt gleichmäßig über die Schultern herab, macht einen Überschlag und wird dann beiderseits aufgenommen und unter den einen Arm geklemmt², so daß für den weiteren Verlauf stark kontrastierende Motive sich ergeben: ein ruhiges, breites Faltengehänge einerseits und die rasch herunterwirbelnden Saumlinien andererseits. Das Unterkleid mit einfachem rundem Ausschnitt am Hals zieht sich wenig fältelnd über die gotisch-flache Brust hin (auf der eine breite Agraße sitzt) und erscheint erst unten, unter dem Mantelsaum hervorkommend, mit tiefen Furchen, wobei es ein wenig am Boden hinschleppt. Diese Draperie ist das Werk einer ganz gereiften Kunst. Es ist verwendet, was der Stil an Faltenmotiven besitzt, aber mit Maß und Auswahl, so daß ein sehr edler Eindruck zustande kommt. Die Führung der Überschlags- und Saumlinien ist bewegt, aber nicht unangenehm unruhig, die Formkontraste sind sehr wirkungsvoll durchgeführt, und von großer Schönheit ist die Art, wie am Mantel die einzelnen Wellenschläge sich folgen und die Bewegung von den schleppenden Falten unten aufgenommen wird, so daß der ganzen Figur ein leiser Schwung sich mitteilt, trotzdem Standbein und Spielbein nicht merklich unterschieden sind. Die Füße stehen auf einer Platte, die halbrund vorspringt und auf der abgekehrten Seite ein Blattornament mit tiefen Unterhöhlungen zeigt.

¹ Die Restauration rührt aus der Mitte unseres Jahrhunderts her. Wielemans a. a. O. war der Meinung, ein völlig intaktes Ganzes vor sich zu haben.

² Der stilllose Faltenknäuel, der über dem Arm erscheint, ist Ergänzung.



GRABMAL DER KÖNIGIN ANNA UND IHRES SÖHNLEINS KARL. — IM MÜNSTER ZU BASEL.

Die Königin trägt natürlich eine Krone. Der Kranz daran ist abgebrochen, kann aber nach einem erhaltenen Restchen ergänzt werden, was für die beabsichtigte Wirkung des Kopfes nicht gleichgültig ist¹. Unter der Krone fällt das Kopftuch in steiler Linie herab². (Um diesen Vertikalen einen Kontrast zu geben, ist das obere Kissen übereck gelegt.) Nach den Wangen zu ergeben sich wirksame schattige Tiefen, in denen das freifallende, gleichmäßig sich ringelnde Haar nur bescheiden zum Vorschein kommt. Um die gotisch-hohe Stirn läuft ein weiches Band, und eine andere schmale Binde schließt sich eng um Wangen und Kinn. Das Gesicht bekommt dadurch für uns etwas Nonnenhaftes, was aber durchaus nicht der Sinn dieses häufig verwendeten Toilettenstückes ist.

Im Kopf ist die Nase ergänzt und der Mund so bestoßen, daß sein Ausdruck etwas leidet. An den Augen bildet der untere Rand der Lidspalte eine reine Horizontallinie und ist von so geringer Erhebung, daß die Flächen fast zusammenfließen. Es ist das eine dem gotischen Stil sympathische Formung, wobei durch Verstärkung des Schattens am Unterlid der Blick leicht jenen weich-verschwommenen Charakter gewinnt, der dem empfindsamen Zeitalter so sehr zusagte. Unsere Abbildung gibt den Eindruck nicht ganz richtig wieder.

Das wirklichkeitsgemäße Porträt der Königin in dem Kopfe zu suchen, ist jedenfalls nicht statthaft; der Knabe dagegen besitzt einen stark individuellen Zug, nur steht die ganze Darstellung hier im Widerspruch zu der Tatsache, daß er schon mit wenigen Wochen starb. Das lächelnde Gesicht, an dem nur die Nasenspitze zu ergänzen war, ist eine sehr gut durchgeführte und ausgezeichnete Arbeit. Ganz vortrefflich sind die Haare behandelt. Daß die Hände ursprünglich anders lagen, wurde bereits gesagt. Der Kleine trägt den üblichen hemdartigen Kittel. Die Füße stehn auf einem Löwen, und an diesen ist ein Schild gelehnt mit dem Habsburger Wappen, von gleich vorzüglicher Arbeit wie die Figur.

Das Grab ist in rotem Sandstein ausgeführt, doch sollte das Material nicht gesehen werden; das Ganze war mit Farbe überzogen. Spuren dieser alten Bemalung finden sich noch in größern Partien an den beiden Kissen, deren Ornament sich deutlich erkennen läßt. Dann an allen Säumen und auch in einigen Furchen des Mantels; an den Stellen, wo die Innenseite sich zeigt, hat man sich ein leuchtendes Rot zu denken mit einer Musterung in dunklem Braunrot.

Die Frage nach der Entstehungszeit des Monuments wird gegenwärtig dahin beantwortet, daß es nach 1356 zu setzen sei, daß wir es also mit einer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu tun hätten, die das durch das Erdbeben zugrunde gegangene ursprüngliche Grab ersetzen sollte. Man stützt

¹ Die Krone stimmt in der Form nicht überein mit derjenigen, die der Königin wirklich ins Grab mitgegeben wurde (vgl. Zeichnung in der öffentlichen Kunstsammlung Basel).

² Die linke Seite (vom Beschauer aus) ist neuere Ergänzung; daher der abweichende Charakter.

sich dabei auf stilistische Erwägungen: die Kielbogeneinfassung scheint mit einem früheren Datum sich nicht zu vertragen. Außerdem wurde bemerkt, daß die Wappen von Österreich und Steiermark am Sarkophag noch nicht zu rechtfertigen wären zur Zeit als die Königin beigesetzt wurde (1291)¹.

Dem letzteren Einwand gegenüber muß nun freilich gesagt werden, daß Platte und Sarkophag verschiedene Dinge sind, daß sich sehr wohl denken läßt, es sei der gegenwärtige Sarkophag bei der Versetzung des Grabes aus der Chormitte in den Chorumgang gemacht worden, während die Platte herübergenommen werden konnte. Und in der Tat, wenn man genauer zusieht, bemerkt man stark stilistische Unterschiede. Der Habsburger Löwe unten ist nicht nur von einer geringeren Hand gearbeitet worden als derjenige auf der Platte, sondern gehört einer späteren Stilepoche an: das Tier ist schon ganz körperlos und ausgefranst gebildet².

Für die zeitliche Bestimmung der tektonischen Formen müssen in erster Linie die analogen Bildungen an der Fassade des Münsters als Zeugen vernommen werden. Der Kielbogen läßt sich wirklich *vor* 1356 nachweisen (Eck-Tabernakel der rechten Seite). Und wenn hier die Linienführung noch nicht ganz identisch ist, so muß doch die schlagende Übereinstimmung der Fialen der Gräber mit denen der Baldachine über den Stifterfiguren der Fassade sehr ins Gewicht fallen³. Bei unbefangener Prüfung wird man aber weiter zugeben, daß Basen und Kapitelle am Grab durchaus die Formen der frühen Gotik besitzen, und wenn man findet, daß auch an den Kielbogen die Profile noch aus dem Viereck genommen sind, und man damit den sehr abweichenden Stil an den Bauteilen der Zeit nach dem Erdbeben ins Auge faßt, so läßt sich die Überzeugung nicht bannen, daß die Grabplatte nicht nur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen *kann*, sondern daß sie daher stammen *muß*.

Damit verbindet sich nun aufs beste, was man aus den Figuren allein von jeher herausgelesen hat. Es schien immer wie ein Wunder, daß sich in dieser späten Zeit noch ein Meister gefunden habe, der die edle ruhige Sprache des älteren Stiles sprach. Die Königin Anna hat die größte Verwandtschaft mit der Gemahlin Heinrichs II. an der Fassade, die man immer dem frühern 14. Jahrhundert zuwies, oder, wenn man weiter gehen will, mit den Figuren der Vorhalle des Freiburger Münsters. Der kleine Knabe Karl findet dort dann auch seinen Gespan.

Es bliebe noch die Frage, ob Figuren und architektonische Fassung an unse-

¹ Remigius Meyer a. a. O., S. 195.

² Ob die Platte früher überhaupt keinen Sarkophag hatte und hochstand? Die Scheibe unter den Füßen der Königin ist doch wohl schon Grund genug, dies auszuschließen.

³ Die linke Fiale am Grab ist in der oberen Hälfte ergänzt und mit falschen Krabben versehen worden. Vgl. die ganz erhaltene Fiale der rechten Seite.

rem Monument überhaupt gleichzeitig entstanden seien, ob nicht die beiden Gestalten in einen etwas später gefertigten Rahmen hineingesetzt worden seien. Die Frage erledigt sich dadurch, daß, soweit man sehen kann, alles aus einem Stück gemacht ist. Dagegen ist der Unterschied in der Behandlung des Figürlichen und des Tektonischen nicht zu übersehen. Die wundervolle Präzision, wie man sie etwa an dem Löwen des Wappenschildes sieht, findet sich nicht mehr in dem ornamentalen Blätterwerk, auch nicht in dem Adler zwischen den Bogen. Es muß die Arbeit in eine zweite Hand gekommen sein. Nach dem jetzt vorliegenden Material bleibt es ganz unbestimmt, wie lange die Grabplatte nach der Beisetzung auf sich warten ließ. Der Kunsthistoriker hat also von dieser Seite völlig freies Feld. Sobald man aber überhaupt zugibt, daß die Platte noch vor dem Erdbeben entstanden ist, so muß man auch für wahrscheinlich halten, daß es nur *ein* Grab der Königin Anna gegeben hat, dasselbe, das wir jetzt noch besitzen.

ZUR KRITIK DES TELL-DENKMALS IN ALTDORF

Nachdem die Feststimmung in Altdorf verflogen, der Schöpfer des Telledenkmales von höchster Stelle einen Orden, bzw. seinen Teeservice bekommen, und die Gruppe, durch vielfache Abbildungen verbreitet, im ganzen Schweizerlande schon volkstümliche Geltung gewonnen hat, darf man wohl einige Worte der Kritik wagen, ohne den Ruf eines Festneiders und Gewohnheitsnörglers zu riskieren. Die Kritik soll sich lediglich mit der Art der Aufstellung des Denkmals befassen, bei der unseres Erachtens Fehler gemacht worden sind, die jedermann empfindet, ohne sich immer genügende Rechenschaft von den Ursachen der schlechten Wirkung zu geben.

Das Monument lehnt sich an einen Turm, an dem Turmsockel springt das quadrate Postament der Statue vor: ein *dunkelbrauner* Granitwürfel, vor einer *weißen* Wand. Es erscheint zunächst zweifelhaft, ob diese starke Differenzierung ein Vorteil sei, ob es nicht besser gewesen wäre, die zusammenhängenden Massen auch in der Farbe zusammenzuhalten, und man wird doppelt bedenklich, wenn man dann sieht, daß die nächste Unterlage der Figurengruppe – der bronzene Felsboden – auf das Postament gar keine Rücksicht nimmt, sondern nach rechts und links *darüber hinaus* auf dem Sockelgesims des Turmes sich hinzieht. Aus dem ideal-beschränkten Raum, den das Statuenpostament angibt, wird der Beschauer hier plötzlich in eine andere reale Räumlichkeit hineingedrängt: eine abschüssige Felspartie ist an den Turm angebaut und dies ist der Boden, auf dem die zwei Figuren sich bewegen. Sie steigen herab. Zweifellos ist eine solche Darstellung nicht außerhalb des Bereichs der bildenden Kunst, man hat in der



Photo Aschwanden

DAS TELL-DENKMAL IN ALTDORF

alten und der neuern Kunst Beispiele genug, daß auch die Freiplastik die Bewegung und sogar die Bewegung nach abwärts geben kann, sobald nur die Bewegung in ideale Schranken gebannt bleibt. Warum hat man bei guten alten Reitermonumenten nie den unangenehmen Eindruck, als würde im nächsten Moment Roß und Reiter in die Tiefe stürzen? Darum nicht, weil diese Figuren innerhalb klarer Raumschranken sich halten und so bei aller Lebhaftigkeit der Aktion ruhig erscheinen. Bei dem Telldenmal ist dies nicht der Fall, durch das formlos sich ausbreitende Felsgestein sind schon alle Schranken aufgehoben und es muß die Vorstellung entstehen, daß hier wirklich ein Mann mit seinem Kneben von schroffer Felsplatte her direkt auf uns zukommt. Nur mit Gewalt kann man die Frage unterdrücken, wo er im nächsten Augenblicke sein werde.

Dazu kommt ein weiteres, um die Wirkung geradezu unleidlich zu machen: Die Bemalung des Turmes im Rücken der Gruppe. Ein Bogen öffnet sich da und gewährt den Ausblick in das Schächental. Daß durch die Fußlinie dieses

Bogens die Beine der Figuren widrig durchschnitten werden, soll gar nicht in Betracht kommen neben dem höchst unangenehmen Eindruck von Enge, den dieser Hintergrund bedingt. Die grau in grau gegebene Malerei wirkt nicht etwa wie ein Teppich, wie eine gleichmäßige Fläche, sondern es öffnet sich eben wirklich eine weite Fensteraussicht hinter dem Wilhelm Tell und die Phantasie wird gezwungen, diese Räumlichkeit mit den Bronzefiguren in Vergleichung und in eine nahe Beziehung zu setzen. Nun erscheint die Bühne des Helden ganz unendlich eng und er wird förmlich weggedrängt von der Mauer.

Der Betrachter versucht die Vorstellung zu korrigieren und gibt sich Mühe, in diese widersprechende Raumrechnung von Postament, Felsboden und Hintergrund Einheit zu bringen: es ist unmöglich. Das Telldenkmäl in seiner jetzigen Gestalt beunruhigt das Auge, es fehlt ihm durchaus, was es in erster Linie haben sollte: die Sicherheit und Klarheit der Erscheinung. Wie weit der Bildhauer für die Auffassung verantwortlich gemacht werden muß, ist mir nicht bekannt. Wer ähnliche Dinge in ihrer Entstehung beobachtet hat, weiß, wie wenig oft der Wille des Künstlers sich Gehör verschaffen kann. Eine Kritik des bestehenden Werkes ist aber wohl am Platze bei dem großen Interesse, das jeder Schweizer an diesem Nationaldenkmäl nimmt.

INDISCHE BAUKUNST

Aller Augen sind heute nach dem Osten gerichtet. Ein Werk über indische Architektur bedarf darum keiner empfehlenden Einführung, und in ganz anderem Sinn als die Reisenden vor dreißig Jahren es ahnen konnten, trifft die Veröffentlichung mit einem Zeitverlangen zusammen. Das macht: daß wir zur indischen Kunst, zur eigentlichen Hindukunst, ein neues Verhältnis gewonnen haben, seitdem wir in unserer eigenen Kunst aus neuem Ausdrucksbedürfnis neue Möglichkeiten aufgedeckt haben. Das Wort «Expressionismus» ist hier kaum zu umgehen, obwohl man lieber einen anderen Namen brauchen möchte. Zum Schlagwort im Parteikampf geworden, deckt es viel künstlerische Impotenz, aber im Kern ist diese neue Art Kunst eine Sache von indiskutablen Wert und eine Menge alter Kunstwerke sind uns dadurch erst wieder lebendig geworden. Die autochthone Kunst des alten Indien gehört dazu.

Es gibt freilich noch eine andere Kunstwelt in Indien, die uns näher liegt und auch im vorliegenden Werke den größeren Raum füllt. Es sind die islamischen Bauten, die bis vor kurzem als vollkommenste Blüte des Landes galten. Der Grabbau des Tadsch Mahall (aus dem 17. Jahrhundert) erschien als etwas Unvergleichliches; feinfühlig Beurteiler haben ihn den schönsten Bau der Welt

genannt. Und wirklich – wer könnte sich dem einzigartigen Eindruck entziehen? Auf weißer Marmorterrasse ein körperlos leichtes Gehäuse wie die Wohnung von Seligen, deren Fuß die gewöhnliche Erde nicht betritt. Über den schimmernden Wänden die weiße Kuppel mit grazios eingezogener Fußlinie. Die Ecken des Baus zart abgeschrägt und vor den Schrägen in gemessenem Abstand vier schlanke Minaretts, die das Ganze gleichsam in eine ideale Atmosphäre einhüllen und für die Wirkung ganz unentbehrlich sind. Vergewahrtigt man sich dazu die Lage am Ende eines streng tektonischen Gartens mit dunklen Baumwänden und stillen Wasserflächen, so entsteht in der Tat ein Bild, das uns mit Zaubergewalt in ein Land der Träume und Wunder entführt.

Man kennt islamische Bauten von wesentlich anderer Stimmung, aber es ist begreiflich, daß man gerade in der weiblich-scheuen Anmut des Tadsch die eigentliche Seele Indiens empfunden hat. Auch tut es dem Wert eines solchen Kunstwerks keinen Abbruch, wenn wir uns eingestehen müssen, daß es (von Einzelheiten nicht zu reden) der Grundform nach auf fremde, nämlich auf persische Muster zurückgeht: so wie es ist, ist es ganz durchdrungen von indischer Empfindung und hat keinen Doppelgänger außerhalb des Landes.

Und merkwürdig: so eigentümlich der Eindruck ist, und so wenig etwaige Vorbereitungen durch venezianische Erlebnisse bedeuten, wir glauben solche Bauten restlos zu verstehen und ohne Vorbehalte genießen zu können.

Ganz anders aber stehen wir der alten Hinduarchitektur gegenüber. Hier ist es, als ob wir in den tropischen Urwald kämen. Ein atembeklemmender Reichtum der Form, maßlos, ungeordnet. Viel Masse, viel einzelne Kraftäußerung, aber ohne jene Klarheit und Rationalität, an die wir als an eine Notwendigkeit gewöhnt sind. Nicht ein faßbarer Organismus, sondern ein unendliches Quellen von Formen, das dumpfe Erlebnis eines ungeheuren, unstillbaren Ausdrucksdranges.

Aber eben hierin liegt das Positive, das mit der Zeit über jeden Macht gewinnt. Nach all unsern Versuchen, das Abschließende zu gestalten, das dann doch immer wieder ungenügend und arm erscheint, hier die elementare Offenbarung unendlicher Triebkraft; ungeordnet gewiß, aber hinreißend durch die Gewalt des unmittelbaren Empfindungsausbruchs. Diese Architektur ist religiöse Kunst in ausgesprochenstem Sinn und voll von symbolischer Bedeutung. Die indische Symbolik wird uns in ihren Einzelheiten nie etwas Erlebbares werden, aber man wird doch versuchen können, aus den Wertbestimmungen des indischen Lebens wenigstens im allgemeinen den Sinn dieser Kunst zu begreifen.

Er ist aller abendländischen Idealität entgegengesetzt. Das Abendland sucht entweder das Vollkommene und gestaltet wie die italienische Renaissance im Bauwerk jenes höhere Dasein, das den Menschen unmittelbar in seinem Lebens-

gefühl steigert – «rein» in den Verhältnissen und «frei» in allen Gliedern verkörpert sie eine Existenz, die uns vorkommt wie die Verklärung unseres irdischen Lebens – oder aber es ist der große Aufschwung, der zur Form der Idealtät wird, sei es der Aufschwung der Gotik oder der Aufschwung des Barock. Die Gotik ist mit mehr Energie geladen, sie verlangt mehr vom Menschen als der Barock, aber auch das Pathos des Barock mit seiner gewaltigen Massen- und Kraftvergeudung wird noch als disziplinierte Kraft empfunden werden, sobald man Indisches vergleicht.

Hier treten wir in eine Welt des Unüberschaubaren. Große Massen einerseits, eine Unendlichkeit kleiner Teile andererseits. Kein fester Umriß, keine klar bemessenen Flächen, keine Form, die zur Selbständigkeit durchgebildet wäre. Jedes Motiv tritt immer gleich massenweis auf. Ein Vielfaches von Form bezeichnet den Anfang am Sockel, ein Vielfaches den Abschluß. Die Glieder sind ineinandergeschoben oder folgen sich in unendlichen Wiederholungen. Immer bleibt es ein Undurchdringliches, Unbegrenztes, das uns in einen rauschartigen Zustand versetzt. Nicht in der einzelnen Gestalt liegt das Wesentliche, sondern in der Kraft, die diese Unendlichkeit von Gestalten hervortreibt, wie das Feuer die Blasen im siedenden Wasser.

Es gehört zu den delikatesten Aufgaben des Historikers, über die «wahre» Auffassung einer so fremdartigen Kunst bestimmte Aussagen zu machen. Wir wollen das hier auch gar nicht versuchen, aber es möchte doch für das Verständnis etwas Unentbehrliches gewonnen sein, wenn man sich den Zentralgedanken indischer Lebensanschauung klar gemacht hat, daß nämlich alles Gegenständliche nur Schein und Übergang ist, das Wesentliche aber das, was hinter den einzelnen Dingen steckt und das im Begrenzten überhaupt sich niemals offenbaren kann.

Man braucht diesen Gedanken nicht weiter zu verfolgen, so wird doch schon einleuchten, daß aus solchen Prämissen eine ganz andere religiöse Kunst hervorgehen mußte, als eine noch so spiritualistische Richtung sie etwa im christlichen Mittelalter hervorgebracht hat. Sie wirkt nicht befreiend und nicht erhebend, oder doch nur in dem Sinn, daß sie den Menschen von den Dingen erlöst und ins Unendliche wirft. Das «Ich» wird nicht gestärkt, sondern negiert.

Der Höhepunkt dieser Kunst möchte an der Wende des ersten und zweiten nachchristlichen Jahrtausends zu suchen sein. Später kommt auch in der Hindu-kunst die Neigung zum Egalisieren, und mit der größeren Reinlichkeit und Ordnung wird die Form trockener. Trotz einzelner grandioser Ausschweifungen, die noch immer vorkommen, merkt man, daß der Geist die Ursprünglichkeit verloren hat.

Um das Phänomen aber noch von einer andern Seite her begreiflich zu machen, wird es gut sein, die indische Plastik neben der Architektur nicht aus dem

Auge zu lassen und sich zu vergegenwärtigen, wodurch sie sich von abendländischer Art unterscheidet. Bis gestern schien es uns unmöglich, daß eine Vorstellung wie die Vielmarmigkeit einer menschlichen Gestalt in plastische Wirklichkeit übergeführt werden könne: Körper bleibt doch Körper, und ein Mensch mit vielen Armen ist eben widerwärtig. Gleichgültig nun, unter welchem stofflichen Zwang der indische Bildner gearbeitet hat: in der Figur des tanzenden Schiva ist die Vielzahl der Arme zu einer Erscheinung gebracht, daß jeder Widerspruch verstummt. Man kann nicht nur hinwegsehen über das Monströse, sondern man findet die Abweichung von der Natur geradezu notwendig, um jenen hohen Grad von Lebensfülle zu erreichen, den diese Tanzfigur besitzt. Da haben wir also den Fall, daß die Gestalt nach ihrer körperlichen Wirklichkeit für uns zurückbleibt hinter der bloßen Ausdruckerscheinung. Das aber ist schon «Expressionismus», und mit diesem Begriff wird man, obwohl die Architektur nicht zu den «nachahmenden» Künsten gehört, auch manches in den Bauwerken der Hindus zu verstehen versuchen müssen.

Es besteht wohl keine Gefahr, daß indische Architektur nach Europa kommt, und daß jemand glaubte, das, was hier einmal unter ganz bestimmten lokalen und geistigen Voraussetzungen entstanden ist, ohne weiteres unter fremde Himmelsstriche verpflanzen zu dürfen, aber die Tatsache bleibt, daß wir heute in eigener Entwicklung dahingekommen sind, indische Vorstellungen natürlich zu finden. Und so wird das Studium, zu dem hier Gelegenheit geboten wird, einer künstlerisch bildenden Kraft nicht entbehren.

ÜBER STENDHALS GESCHICHTE DER MALEREI IN ITALIEN (1817)

Viele kennen Stendhals «Promenades dans Rome», wenige seine «Histoire de la peinture en Italie»¹. Sie ist das ältere Werk, ein ausgesprochenes Jugendwerk: Stendhal hat es mit etwa dreißig Jahren geschrieben. Er durfte nicht als Fachmann gelten, und seine Kennerschaft war keine ausgebreitete, aber er besaß zwei Eigenschaften, die schließlich auch für ein Buch über italienische Kunst nützlich sein konnten: er hatte die napoleonischen Feldzüge mitgemacht und lebte, in Mailand, wie ein Italiener unter den Italienern. In der Tat: sein Buch ist voll von Leben, Kühnheit und Originalität, der völlige Gegensatz zu der gelehrten, aber mühselig zusammengetragenen «storia pittorica dell'Italia» des florentinischen antiquario Lanzi (zuerst erschienen 1785), mit ihren vier-

¹ Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von v. Oppeln-Bronikowski in der von ihm herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Stendhals im Propyläen-Verlag.

zehn Kunstschulen und dem unentschlossen hin und her schwankenden Kunsturteil.

Stendhal liebte den Krieg, das Wagnis, die Kraft; er suchte in der Kunst die große Empfindung und die starke Persönlichkeit, und er findet sie im Zeitalter der blutigen alten italienischen Gewaltherrschaften. Heutzutage, sagt er, will man den Künstler maßvoll, gesetzt, vernünftig, aber gerade jene Jahrhunderte der Leidenschaft, wo die Seele sich frei und machtvoll heben konnte, haben die vielen großen Meister geboren. In dem Moment, wo die Tyrannen verschwanden und einem stillen Regiment Platz machten, sei es auch mit der großen Kunst zu Ende gewesen.

Die italienische Leidenschaft ist eine andere als die Leidenschaft in Frankreich oder England. Man muß das Volk verstehen, um seine Kunst zu begreifen. Alles hängt ab von der Rasse, und die Rasse ist wieder bedingt von Boden und Klima. Ähnliches hatte schon Winckelmann gesagt, aber für ihn hatten die günstigen Bedingungen Griechenlands eine Kunst von absoluter Vorbildlichkeit erzeugt, Stendhal – und das ist der Fortschritt der Romantik – beschränkt die Vollkommenheit der Antike auf ihre besondere Art. Diese Art paßt nicht für den nordischen Himmel. Griechische Säulen bei uns sind lächerlich und das antike Schönheitsideal *kann* nicht mehr das unsrige sein, weil die Menschen sich vollkommen geändert haben. Von den Eigenschaften, die in der Gesellschaft als Vorzüge gelten, hängt es ab, wie der Schönheitstypus einer Zeit geschaffen ist. Kein Zweifel, die Antike gefällt überall, aber was allen gefällt, kann niemandem recht gefallen. Das muß man sich klarmachen, um endlich aus der Halbheit und den inneren Widersprüchen herauszukommen.

Was aber die Rasse anbetrifft, so kannte Stendhal seine Italiener freilich besser als Winckelmann die Griechen. Mit immer neuen Anekdoten aus dem Leben oder aus alten Urkunden versucht er ihren besonderen Charakter zu zeichnen und hilft sich gelegentlich auch mit Gegenbeispielen, wenn es darauf ankommt, den Fall noch schärfer ins Licht zu rücken: ein Deutscher unter diesen Umständen würde sich so und so benommen haben usw. Darauf folgt dann die illustrierende Anekdote. Hier spricht der Psychologe mit wissenschaftlicher Einstellung: jedes Beispiel dient zur Festlegung des allgemeinen Gesetzes.

Unter diesen Umständen gewinnt dann auch die Künstlerbiographie eine neue Bedeutung: das gelebte Leben macht den Künstler. Es ist nicht so, daß seine Lebensgeschichte nur die äußeren, fördernden oder hemmenden Umstände enthielte, unter denen er sein Werk vollbracht hat: was er genossen und gelitten, bildet die Substanz seines künstlerischen Schaffens. Daher die unersättliche Freude Stendhals gerade am biographischen Detail, an der einzelnen Anekdote. Es ist ganz aus seinem Sinn gesprochen, wenn Nietzsche meint, mit drei Anekdoten könne man das Wesen eines Menschen bestimmen. Eigentlich

sind es nur zwei Künstler, die er in seiner «Geschichte» behandelt: Lionardo und Michelangelo (alles andere ist summarische Übersicht oder allgemeines Raisonement). Es ist schwer zu sagen, wer ihm näher steht. Er ist hingerissen von der Erhabenheit des einen, aber der Liebhaber Canovas und Cimarosas würde die stille Größe des andern nicht haben entbehren können. «Ame plus noble que passionnée» nennt er Lionardo, er sieht sogar einseitig in ihm nur den Meister der gehaltenen Bewegung und meint, der Karton des Reiterkampfes sei ein Mißgriff gewesen, Lionardo hätte bei Angelica und Medoro verweilen sollen; aber für das Abendmahl hat er doch sehr schöne Worte gefunden. Origineller indessen, namentlich vom Standpunkte der französischen Kritik aus, ist seine Würdigung Michelangelos. Er fühlte, wie schwer es dem Franzosen ist, die Wertsetzungen der «Gesellschaft» zu überwinden. Der Franzose ist immer geneigt, l'air grand zu verwechseln mit l'air grand Seigneur, was doch ungefähr das Gegenteil bedeutet. L'air grand ist die Gewohnheit, groß zu denken, und l'air grand Seigneur ist die Gewohnheit, so zu denken, wie Leute von hoher Geburt denken. Die Größe Michelangelos ist eine natürliche Größe und ganz unabhängig vom Lebensstil einer bestimmten sozialen Schicht. Den Engländern, meint er, müßte es leichter fallen, die ungeheure Energie dieser Kunst zu verstehen: sie sind das Volk Europas, bei dem die Willenskraft am stärksten entwickelt ist.

Daß man bei Stendhal mehr als bei einem andern Schriftsteller gewagte und willkürliche Behauptungen aufnimmt, ohne ärgerlich zu werden (es ist kein Mangel an Sätzen solcher Art), hängt zweifellos mit dem aphoristischen Stil seines Vortrags zusammen, der nie den Charakter des Augenblicklichen, des plötzlichen Einfalls, der rasch hingetzten Notiz preisgibt. Trotz der Einteilung in Kapitel entbehrt das Ganze völlig einer architektonischen Struktur. Es ist fast mehr das Tagebuch eines Kunstliebhabers als ein Geschichtswerk. Damit muß und kann man sich abfinden. Eine andere Frage ist, wieweit Stendhal überhaupt für bildende Kunst organisiert war. Daß er von Bildwerken lebhaft erregt werden konnte, daran ist nicht zu zweifeln, ob aber diese Erregung sich wirklich auf das Rein-Anschauliche gründete? Hier wird man immer nur zurückhaltend zu antworten geneigt sein. Ich glaube, Brandes hat recht gehabt, wenn er ihm gelegentlich seiner Romane den entwickelteren Augensinn abspricht und behauptet, er habe für das Sichtbare keine starke Auffassungskraft gehabt. Darum geht auch seine Kunstanalyse im wesentlichen nur auf die Empfindung ein, auf das Allgemein-Menschliche, nicht auf das Eigentlich-Künstlerische, auf Form und Darstellung. Sie bleibt (grob ausgedrückt) da stehen, wo der bildnerische Gestaltungsprozeß eben anfängt. Das Gewächs der Kunst mit dem Boden von Person und Volk in Zusammenhang zu bringen, auf dem es groß geworden ist, ist gewiß ein vortrefflicher Grundsatz, aber die

Pflanze nach ihrem innern Bau und Lebensgesetz ist damit doch noch nicht erklärt. Taine hat den Grundsatz aufgenommen und zu einer kunstphilosophischen Theorie, der Milieutheorie, entwickelt, ohne im Grunde weiter zu kommen.

Das ist der große Einwand, den man dieser Betrachtungsweise gegenüber immer wieder machen muß. Zu ihrer Stunde aber waren die zwei Bände von Stendhals Geschichte voll Gegenwart und, was mehr heißen will, voll Zukunft. Man überlege: in Rom malten damals unsere Nazarener die Josephsgeschichten als Fresken an die Wände der Casa Bartholdi und waren überzeugt, eine neue Aera der Kunst damit heraufzuführen; der französische Literat in Mailand dachte sich die kommende Kunstgeschichte ganz anders: das Neue wird eine bisher unerhörte Darstellung der Affekte sein; wenn irgend etwas das junge Jahrhundert kennzeichnet, so ist es das wachsende Verlangen nach leidenschaftlicher Erregung.

Für Frankreich hat er recht behalten. Die «Geschichte der italienischen Malerei» erschien 1817, fünf Jahre später brachte Delacroix seine Dantebärke zur Ausstellung.

ZÜRICH — DIE ALTE STADT

Eine Stadt kennenlernen heißt natürlich mehr als eine Anzahl von Sehenswürdigkeiten aufsuchen, wie sie im Reiseführer verzeichnet stehen. Selbst wenn die Absicht nicht weiter geht als auf ein ungefähres Erfassen der architektonischen Physiognomie, so weiß man, daß diese Physiognomie eben nicht aus ein paar zerstreuten Einzelbauten abgelesen werden kann: man muß die Stadt als ein Ganzes begriffen haben, als ein Gewächs, das irgendwo seinen Kern besitzt, und wo die spätere Entwicklung die Spur deutlicher Jahresringe zurückzulassen pflegt, trotzdem ein solches Gebilde selbstverständlich nicht nur nach außen wächst, sondern beständig auch im Innern sich mit Neuem durchsetzt. Es ist mehr als ein bloß antiquarisches Interesse, wenn man nach historischen Richtlinien verlangt, nach einem Wissen um die ursprüngliche Anlage der Stadt und die entscheidenden Wegführungen, von denen wiederum die Position der wesentlichen Gebäude abhängig ist. Andernfalls bleibt dem Wanderer das unbehagliche Gefühl, einer undurchsichtigen Zufälligkeit ausgeliefert zu sein.

Und weiter: alle Architektur will nicht nur für sich, sondern auch in ihrer Situation aufgefaßt sein. Nicht im einzelnen Haus erschöpft sich der Ausdruck, sondern in der Art, wie es eingebettet ist in die Gasse; nicht das Rathaus für sich allein gibt das Wesentliche, sondern wie es sich freigemacht hat aus der Enge der bürgerlichen Wohnungen; nicht die Kirche für sich allein, sondern wie sie

durch Lage und Umgebung zu beherrschender Stellung emporgehoben worden ist.

Und neben der topographischen Situation gibt es eine geistige Situation, die den Stimmungswert eines Gebäudes bedingt: ein altes Münster, ein altes Rathaus – sie können in ihrer Wirkungsabsicht erst dann richtig beurteilt werden, wenn man sie mit der ehemals zugehörigen Stadt ins Verhältnis setzt. Die mittelalterlichen Kirchen erscheinen uns immer groß, aber sie werden ungeheuer, sobald man mit den ursprünglichen Größenrelationen rechnet, wo eine Monumentalität, die auch wir noch anerkennen müssen, aus Siedelungen sich erhob, die nach modernen Begriffen nicht mehr als ein Dorf gewesen sind.

Wir wollen also zuerst einen Gang durch die Stadt machen, um vom Stadtplan eine Vorstellung zu gewinnen, und dann erst die Einzelgebäude betrachten, um schließlich noch von den Gesamtansichten etwas zu sagen, den male- rischen Bildern der Stadt, für die Zürich immer berühmt gewesen ist, und die uns über die verhältnismäßig geringe Zahl großer Architekturwerke etwas trö- sten können. Der Zweck dieser Zeilen kann aber kein anderer sein, als dem Neuling mit ein paar Hinweisen zu Hilfe zu kommen. Daß dabei nur die alte Stadt (bis auf den Anfang des 19. Jahrhunderts) in Betracht gezogen wird, ist eine Einschränkung, zu der sich schon der Titel bekennt, aber auch hier wird irgendwelche Vollständigkeit nicht erwartet werden dürfen, und grundsätzlich handeln wir nur von dem, was augenfällig im jetzigen Stadtbild von Altem noch erhalten ist.

I.

Der Stadtplan. Schon die Ankunft für den Reisenden ist einzigartig: der Bahn- hof bezeichnet in idealer Weise einen wirklichen Anfang und Eingang. Er hat im Rücken nichts als eine unbewohnte Landspitze und der stadtwärts Ausstei- gende wird gleich von einer Straße aufgenommen, die, trotz des wenig anspre- chenden Namens «Bahnhofstraße», die Hauptstraße der Stadt ist. Und nun glaubt der Fremde, radial einer dichterem Stadtmitte zugeführt zu werden, statt dessen geschieht das Unerwartete, daß er, ohne daß die Straße aufhörte, eine elegante Geschäftsstraße zu sein, nach einer Viertelstunde ins Freie entlassen wird: ein See tut sich auf, mit weiten Uferanlagen, und am Ende des Sees stehen die Schneeberge!

Das ist der Eindruck, den jedermann als den typischen festhält: Zürich am Kopf des Sees, ein «Seehaupt», ein «Capolago». Und wer wollte dieser Auffas- sung unrecht geben? Historisch betrachtet aber stellt sich das Bild doch anders dar. Zürich ist zunächst eine Flußstadt gewesen und dann erst eine Seestadt geworden. Die Brücke, die straßenverbindende Brücke, die an geeigneter Stelle

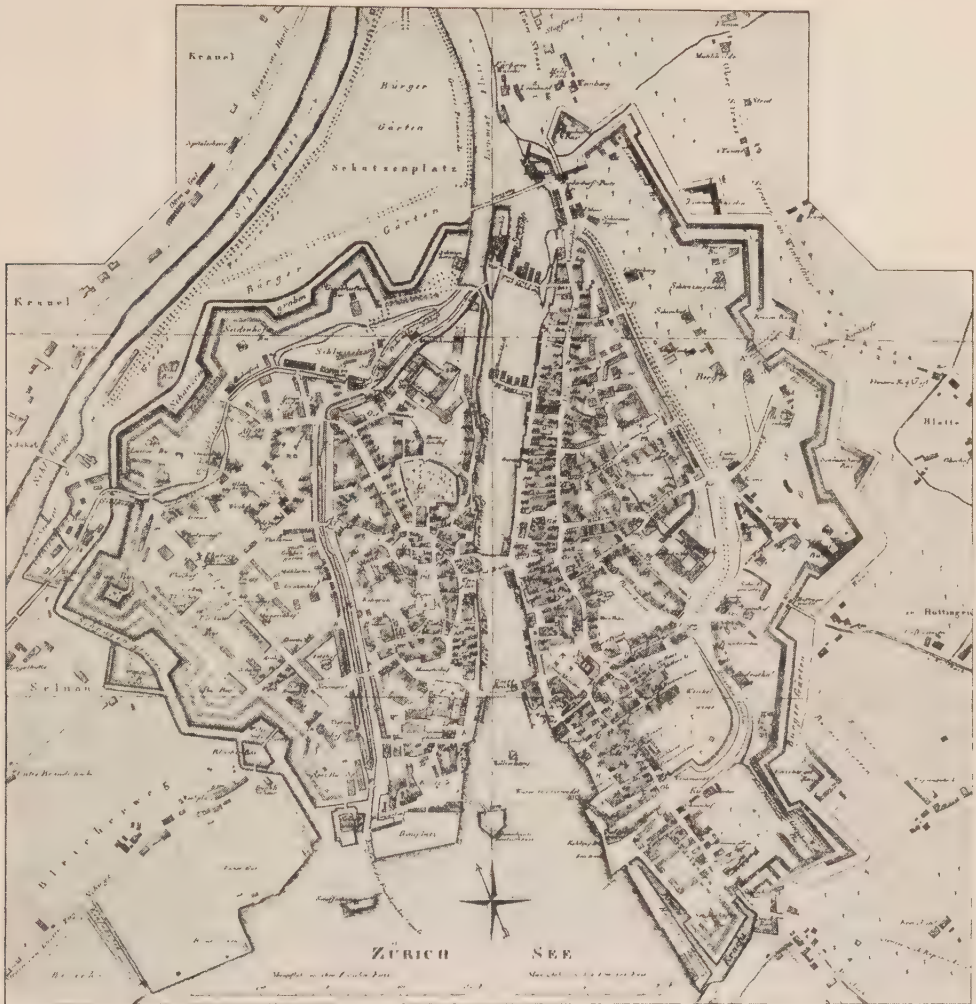
die Limmat übersetzt, ist das Urmotiv. Die alte Stadt, als große und kleine Stadt rechts und links vom Flusse gelagert, hielt diesem ihr Gesicht zugewandt. Die Orientierung nach dem See ist modern.

Wer also einen fremden Gast zu führen hat, der veranlasse ihn jetzt, sich von dem großen Naturbild am Quai loszureißen, um die Gegend aufzusuchen, wo das Herz der Stadt schlägt oder wenigstens einmal geschlagen hat. Die Stelle der geringsten Flußbreite ist die Stelle des ersten Brückenschlags gewesen, und da findet sich denn auch alles beieinander, was zu einer Stadt gehört: Rathaus und Markt, nicht fern die alten Kirchen und dann der Hügel, der Lindenhof, der, militärisch wichtig von Anfang an, später notwendigerweise der Sitz der fürstlichen Gewalt oder ihres Stellvertreters werden mußte, bis die Stadt am Anfang des 13. Jahrhunderts als freie Reichsstadt die Zügel selber in die Hand nehmen durfte.

Indem wir nun also auf der Bahnhofstraße zurückwandern, kann es einer aufmerksamern Beobachtung nicht entgehen, daß der Weg, sobald wir das ganz moderne Quartier am See hinter uns haben, genau am Rand der alten Stadt entlang führt. Überall eröffnen sich Einblicke in die Substanz des mittelalterlichen Häuserkomplexes, und das ist deswegen möglich, weil die Bahnhofstraße bis zum Rennweg im Zug jenes Festungsgrabens läuft, der rund ein halbes Jahrtausend lang, das heißt bis ins spätere 17. Jahrhundert Zürich hier abschloß. Am Rennweg aber stand das Haupttor, das den Zugang von Westen her vermittelte.

Das Tor existiert nicht mehr, aber man spürt es noch immer, und auch für uns empfiehlt es sich, hier unsern Eintritt zu nehmen, wobei wir nur versuchen müssen, neuzeitliche Größenmaßstäbe zu vergessen und die langsam steigende Gasse, mit dem Turm der Peterskirche als Blickpunkt, in der Breite und Stättlichkeit ihrer ehemaligen Wirkung uns vorzustellen. Auf der Höhe angelangt, ändert der Weg plötzlich seinen Charakter: eng und mehrfach gebrochen führt die Strehlgasse in steilem Abstieg nach dem Fluß hinunter, und man empfindet es dann als doppelte Wohltat, daß vor der Brücke noch ein Platz sich auftut, der Weinplatz, der eine ruhige Station zur Umschau über das höchst prächtige Bild ergibt, in dem sich die Stadt jetzt dem Auge darstellt.

Dominierend am Ufer gegenüber die breitgelagerte Masse des Rathauses, mit drei Seiten im Flusse stehend, ein Bau des Barock, aber an der Stelle, wo schon früher das Rathaus gestanden hatte. Ideell ihm zugeordnet die klassizistische «Wache», ein indirekter Abkömmling des alten Richthauses. Weiter entfernt, zurückgeschoben auf einer Geländestufe, das Großmünster mit seinen hohen grauen Türmen. Auch das eine Erscheinung, deren letzte Form erst in neuerer Zeit festgelegt wurde, die aber als überragende sakrale Gegenform die profane des Rathauses von jeher begleitete. Von der andern Seite her antwortet der



PLAN DER STADT ZÜRICH
UNTER BENUTZUNG DES BREITINGER'SCHEN PLANES (1814) GEZEICHNET VON
HEINRICH KELLER 1824/28

klotzige Turm des hochgelegenen St. Peter und in der Ebene das Fraumünster, dessen leichte Anmut beinahe vergessen läßt, daß es sich auch hier wie beim Großmünster um eine Kirche handelt, deren Gründung noch ins erste Jahrtausend zurückgeht. In denselben Umblick aber müssen wir auch noch den Lindenhof aufnehmen, der, ohne Reste ehemaliger Bauten, nichts ist als ein

baumbestandener, allem Durchgangsverkehr enthobener Platz, dessen Höhenlage aber die Phantasie herausfordert, sich die Situation ins Wehrhafte und Herrschende ausgebildet zu denken, und der gerade dadurch, daß er dieser Funktion so vollkommen sich entfremdet hat, die Bedeutung des Rathauses unten am Fluß als des neuen Zentrums der Stadt erst recht ins Licht setzt.

Wenn an andern Orten das Rathaus mit einem großen Platz zusammengeht, der dann der Marktplatz ist, so widersetzte sich hier das Gelände der Bildung eines solchen Platzes: es sind nur beschränkte Weitungen, die mit dem Rathaus verbunden sind, und statt des Marktplatzes gibt es im alten Zürich nur eine Marktgasse, die gleich in die Höhe führt, um nachher im Straßenzug des Rindermarktes und des Neumarktes sich fortzusetzen.

Vor allem aber bestand gar nicht, was jetzt das Bild bestimmt, eine durchgehende breite Uferstraße. Das ist eine Form, die unter manchen Schwierigkeiten erst im 19. Jahrhundert dem Fluß und der Stadt abgerungen wurde. Nur streckenweise boten die alten, unregelmäßig vor- und zurücktretenden Häuser eine freie Durchfahrt. Das Ufer selbst bewegte sich in unruhiger Linie und von den noch erhaltenen Lauben standen einzelne, wie die beim Zunfthaus zur Zimmerleuten, am Wasser.

Die eigentliche Nord-Südstraße lag oben. Es ist der jetzt sehr entwertete, in seiner ganzen Irregularität fortbestehende Weg (später «Hauptstraße» genannt), der vom Niederdorftor hinter dem Großmünster vorbei zum Oberdorftor führt und von dem in dichter Folge die Gassen und Gäßchen, rechtwinklig abzweigend, zum Fluß hinabgehen. Trotzdem auch hier die Tore fehlen, markieren sich die alten Einsätze sehr deutlich.

Noch mehr ist dies der Fall an den östlichen Ausgängen der Stadt. Am Ende des Rindermarktes und des Neumarktes (die Welt des jungen «Grünen Heinrich»!) stand das Kronentor und am Ende der Kirchgasse das Lindentor –, auch ohne den schließenden Riegel ist der Gegensatz des Draußen und Drinnen vollkommen gewahrt, und man kann noch immer das Gefühl der Befreiung, aber auch der Schutzlosigkeit des alten Stadtbewohners nacherleben, wenn er ins offene Land hinaustrat.

Auch der Lauf der Grabens auf dieser rechten Stadtseite ist klar und nicht nur in den Namen «Seilergraben», «Hirschengraben», sondern zum Teil auch in der Form erhalten.

Wenn man nun vor den alten Toren hier eine Anzahl herrschaftlicher Barockhäuser findet, so heißt das freilich nicht, daß diese bereits außerhalb der Gräben gelegen hätten: seit der Mitte des 17. Jahrhunderts (1642) hatte die Stadt begonnen, einen neuen, weitem Befestigungsgürtel sich umzulegen. Nach dem flachen System, ohne die hohen Mauern und Türme, die dem modernen Geschützwesen längst nicht mehr gewachsen waren. Diese neue, gezackte Befesti-

gung ergriff die Höhen, wo jetzt unter anderen das Polytechnikum und die Universität Fuß gefaßt haben, und schloß, ohne beim Niederdorf wesentlich vorzurücken, gegen Süden noch Stadelhofen ein. Ungleich wichtiger aber für das Leben der Stadt war die Erweiterung auf der Kleinstadtseite. Hier in der Ebene hatte der Baugrund natürlich mehr Wert, und hier wurde die Stadtgrenze so weit hinausgeschoben, daß die Bodenfläche links der Limmat sich gut auf das Doppelte vergrößerte. Auf der Bergseite, bei steigendem und immer nur locker bebautem Terrain, sind diese Randlinien, nachdem die Werke in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschleift worden waren, fast bis zu völliger Unkenntlichkeit erloschen (einen Rest hat man nur in der Hohen Promenade konserviert), dagegen ist in der Ebene die Anlage deutlicher sichtbar geblieben. Das Bauschänzli in der Limmat gibt einen Punkt an, der botanische Garten hat sich auf dem alten Bollwerk der «Katz» einrichten können, und der «Schanzengraben», wenn er auch etwas egalisiert worden ist, bringt die ehemalige Grenze doch auf eine weite Strecke hin noch jetzt vollkommen klar zur Anschauung.

Auf dieser linken Stadtseite sind denn nun auch alsbald zusammenhängende neue Quartiere entstanden, nicht ärmliche Vorstadtquartiere, im Gegenteil, der Reichtum zog sich hither, und man genoß die Wohltat, endlich einmal weitläufig und bequem bauen zu dürfen. Uns Heutigen macht der Talacker mit der rechtwinklig kreuzenden Pelikanstraße (ehemals «Neuen Straße») keinen besondern Eindruck, es waren aber für Zürich die ersten breiten und geraden Straßen, und der «Platz» im Schnittpunkt (auch das «Plätzli» genannt) war der erste reguläre Raum der Stadt und dadurch ganz verschieden von der formlosen Leere des benachbarten «Neuen Markts» (Paradeplatz) und des geschlossenen, aber eben auch unregelmäßigen Fraumünsterhofes.

Wir sind gewohnt, Plätze fast nur noch als Kreuzungspunkte des Verkehrs zu empfinden, die für Passanten mit erhöhten Gefahren verbunden sind; für die alte Zeit, die diesen Verkehr noch nicht kannte, war es möglich, den Platz als Aufenthaltsraum auszubilden. Mit oder ohne Bepflanzung bedeutete er für das Ganze etwas wie die «gute Stube» im Bürgerhaus. Und bis vor kurzem hat der Talackerplatz sich diese Stimmung auch wirklich zu erhalten gewußt. Jetzt ist die neue Zeit mit neuen Formen und Maßstäben in die alte Stille eingebrochen. Aber wenn im Sommer die zwölf Linden blühen, so wirkt der Ort doch noch immer wie eine Idylle im Trubel der Geschäftsstadt, und man erinnert sich gerne, daß der Dichter der sanften Weise «Freut euch des Lebens», Martin Usteri, an diesem «Plätzchen» gewohnt hat.

Gegen diese vornehm-weite Anlage schloß sich die kompakte Häusermasse der mittelalterlichen Stadt in scharfem Kontrast ab. Erst allmählich durchsetzte sich die alte Wehrmauer mit Wohnbauten, und der Graben (der «Frö-

schengraben») blieb bis tief ins 19. Jahrhundert erhalten. Dadurch eben war die Möglichkeit gegeben, daß eine moderne Via triumphalis wie die Bahnhofstraße ohne Gewaltsamkeit mitten durch längst bebaute Quartiere geführt werden konnte. Nur gegen den See hin, wo sich ein Bollwerk (der spätere «Baugarten») vorlagerte, mußte malerisches Altes zerstört werden, wenn man die Bahnhofstraße gradlinig fortführen wollte. Im übrigen ist dann aber durch wiederholte Aufschüttungen der Boden weit hinausgeschoben worden. Man kann sich davon eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß das Bauschänzli ursprünglich über die Uferlinie vorsprang. Jetzt liegt es weit im Fluß zurück und ist sogar von einer Brücke, der Quaibrücke, überholt worden.

Jahrhundertlang war die Rathausbrücke (Gemüsebrücke) die einzige fahrbare Brücke. Daneben gab es noch den oberen Steg, der bei der Wasserkirche unter dem (alten) Helmhaus seinen Ausgang nahm und in leichter Krümmung nach dem Fraumünster hinüberführte. Diese obere Brücke ist 1835 bis 1838 in Stein ausgeführt worden, wobei die Krümmung verschwand, der rechtsseitige Anfang freigelegt wurde, aber auch ein hartes Aufstoßen am linken Ufer mit in Kauf genommen werden mußte: das Zunfthaus zur Meise versank für alle Zeiten im Boden.

Die neuern Brücken haben dann günstigere Bedingungen getroffen. Sie gehören nicht mehr in unser Kapitel, aber die Ansichten der alten Stadt sind von jeher doch ganz wesentlich Flußansichten gewesen. Das Bild von Zürich, das wir jetzt von der Quaibrücke aus genießen, ist früher vom Kahn aus genossen worden. Man nannte es «vue en profil». Bevor wir davon sprechen, soll nun aber erst von den Hauptgebäuden im einzelnen einiges gesagt werden.

II.

Die Denkmäler: Kirchen: Das Wahrzeichen der Stadt Zürich ist sein Münster, der große graue, dumpfgeschlossene Steinkörper mit den zwei hochragenden, enggestellten Türmen. So einfach sein Aussehen, so kompliziert ist seine Baugeschichte. In seiner Gründung ins erste Jahrtausend zurückreichend, gehört es nach seiner jetzigen Erscheinung doch wesentlich erst dem 13. Jahrhundert an, und die obersten Turmgeschosse nebst den eigentümlichen langen Spitzhauben sind sogar erst ein Werk des späten 18. Jahrhunderts. Die erhöhte Lage und die schräge Stellung zum Fluß, die freilich erst wir so stark empfinden, wirken mit, dem Gebäude den Charakter einer fast drohenden Mächtigkeit zu geben. Im Sinn der romanischen Kunst sind die Mauern nur wenig aufgelockert, und nur an einzelnen Stellen, wie am Nordportal, bricht dann ein zurückgehaltener Formenreichtum plötzlich hervor. (Zu dieser phantastischen Seite des frühern Mittelalters bildet auch der Kreuzgang eine Ergänzung, der



ZÜRICH. DAS GROSSMÜNSTER

in das neu-romanische Schulhaus, das alte Stiftsgebäude, eingeschlossen ist, aber allerdings nur noch in Kopie existiert.) Wenn das Innere des Münsters kahl aussieht, so darf dafür der Raum in seiner ursprünglichen Ausstattung nicht verantwortlich gemacht werden, aber das Wesentliche ist hier überhaupt nicht im Schmuck zu suchen, sondern in der Gewalt des Raumeindrucks mit den großen Wölbungen der Decke, deren ideale Wirkung man sich gar nicht groß genug vorstellen kann. Es tut dieser Wirkung kaum einen Abbruch, daß

das Schiff dem Chor gegenüber erst nachträglich erhöht worden ist und daß die Gewölbe einem entwickelteren Stil angehören als die Pfeilerbogen, auf denen sie ruhen. Zwei Bogenordnungen folgen übereinander, das heißt es ist eine Emporenanlage in die Kirche eingebaut worden, und für diese Emporen im besondern müssen italienische, oberitalienische Muster genannt werden. Man darf aber glauben, daß diese ganze Kunst, so sehr sie dem modernen Menschen in ihrer rustikalen, urtümlichen Weise nordisch bedingt erscheinen mag, ehemals vielmehr in Zusammenhang mit einer allumfassenden, lateinisch-antiken Kunst empfunden worden ist.

Die Türme werden durch die enge Stellung im Eindruck des Emporgehens gesteigert, sie waren aber nicht immer so hoch und – wie so oft – ursprünglich auch ungleich unter sich. Erst gegen 1500 (unter Hans Waldmann) ist das Paar, mit einem gotischen Geschoß im vorderen Turm, wenigstens in der Höhe ausgeglichen und beiderseits mit steilen Helmdächern versehen worden. Nach der Einäscherung des Nordturms durch Blitz im 18. Jahrhundert folgte dann auch eine Angleichung der Fenster, indem die Gotik des Südturms auch auf den Nordturm übertragen wurde, und bald nachher beidseitig eine Erhöhung um ein weiteres gotisches Geschoß, das man aber doch nicht horizontal endigen lassen wollte, sondern schließlich mit jenen originellen Spitzhauben versah, die für die Stadtsilhouette entscheidend geworden sind. Es gehörte ein gewisser Mut dazu, denn wenn man sich für die Form zur Not auf spätgotische Analogien berufen konnte, so hatte sich hier der gotische Geschmack eben bereits gegen einen lebhaft vordrängenden neuen Klassizismus zu verteidigen.

Der ganz geschlossenen Westfront antwortet ein flacher Chor, der mit einer Gruppe von drei Fenstern durchsetzt ist, eine etwas nüchterne Anlage, die sich in Zürich wiederholt finden läßt.

Die Fraumünsterkirche bildet zum Großmünster, mit dem sie die lange Bau-geschichte gemein hat, den Gegensatz des Anspruchsloseren und Anmutig-Leichten. Im Chor besitzt sie noch romanische Teile und ebenso in den Resten eines dem Großmünster verwandten Kreuzganges. Der Hauptkörper aber ist gotisch, nicht ohne die dem Stil eigentümliche Spiritualität, aber doch mit einem Stich ins Trockene. Das Schiff, mehrfach überarbeitet, leidet ganz besonders unter dem Einbau einer Sängertribüne im Chor. Für die Außenerscheinung ergibt der eine, asymmetrische Turm den charakteristischen Akzent. Ursprünglich war es ein niedriges Paar von romanischen Türmen. Erst das 18. Jahrhundert hat dann die gleichgewichtige Ordnung durch eine ungleichgewichtige ersetzt, indem sie den einen Turm kappte und den andern erhöhte und sehr graziös in einem nadeldünn zugespitzten Helm ausklingen ließ (1732).

Dadurch hörte jede Vergleichung mit dem bedeutenderen Turmpaar des Großmünsters auf, und anderseits entstand der wünschbare Kontrast zu dem



ZÜRICH. DAS FRAUMÜNSTER MIT DEM ZUNFTHAUS ZUR «MEISE»

benachbarten schweren Petersturm, der, in der Mittelachse angebracht, eine ebenfalls ursprünglich romanische Kirche über dem Chor abschloß. Im Langhaus ist hier im Anfang des 18. Jahrhunderts alles erneuert worden, und mit seinen Bogen, Säulen und Tonnengewölben macht das Innere fast einen weltlich-heitern Eindruck. Vorzüglich stimmungsvoll ist aber die Lage der Kirche, an dem stillen Platz mit der alten großen Linde: ein Stück stehengebliebener alter Zeit — mitten in der Großstadt — und die Gestalt, die hier lebendig wird, ist die Gestalt Lavaters.

Von großen gotischen Ordenskirchen ist nur noch die Dominikaner-(Prediger-)Kirche erhalten, die, ohne im barock-umgebauten Langhaus etwas zu bieten, durch einen ungewöhnlich hohen Chor berühmt ist, in dem sich jetzt das Staatsarchiv eingenistet hat. Die Augustinerkirche lohnt kaum einen Besuch, während die (unter Hans Waldmann neugebaute) Pfarrkirche in der Limmat, die Wasserkirche, wesentlich zum Bild der Stadt gehört. Sie stand ursprünglich ganz im Wasser, aber auch jetzt noch macht die Folge enggereihter Strebepfeiler unmittelbar über dem Flußspiegel eine eigentümliche Wirkung. Der einschiffige Raum, der später für Bibliothekszwecke eingerichtet worden ist, hat sich die Begleitung des zu gleichen Zwecken erbauten (neuen) Helmhauses gefallen lassen müssen, ein interessantes Beispiel der Verbindung stilistisch ganz heterogener Körper.

Im allgemeinen haben die nachreformatorischen Jahrhunderte bis zur neuern Zeit nichts mehr hervorgebracht, und auch den nicht unbeträchtlichen Unternehmungen gegenüber, die dann folgen, behauptet das alte Großmünster noch immer sein Prinzipat. Was für ein religiöser Wille muß es gewesen sein, der in einer Stadt von wenigen Tausenden so baute, daß die Kirche auch für die Stadt von Hunderttausenden noch unbestritten in ihrer Herrschaft dasteht!

Öffentliche Profangebäude. Wie recht und billig, ist das Rathaus der bedeutendste Profanbau der alten Stadt gewesen. Durch seinen künstlerischen Charakter aber steht es auch jetzt noch so einzig da, daß es sich diese Geltung selbst unter der Konkurrenz viel größerer moderner Gebäude erzwingt. Ein mittelalterlicher Bau an dieser Stelle ist schon für das 13. Jahrhundert bezeugt, der von einem Neubau um 1400 abgelöst wurde. Das jetzige Haus stammt aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts (begonnen 1694) und darf wohl mit der Vollendung der großen Befestigung in Zusammenhang gebracht werden, durch die die Stadt ja gewissermaßen zu einer neuen Stadt geworden war. Man vergesse aber auch hier nicht: Zürich war noch immer ein Gemeinwesen von kaum 10 000 Köpfen.

Im Rathaus soll das ganze Selbstgefühl einer Stadt sichtbare Gestalt gewinnen. Man griff zu einer großen Form, nicht nur um die Stätte des Stadtreiments über das Einzelbürgerliche hinauszuhoben, sondern um den Nachbarn zu zeigen, wer man sei. Es ist kein Zweifel, daß weder Basel noch Bern oder Luzern sich hier mit Zürich vergleichen können.

Was den Bau charakterisiert, ist zunächst die freie Lage im Fluß und dann die majestätische Ruhe einer schweren und ganz geschlossenen Breitform. Kein Turm, kein Erker, keine Vorsprünge und Einsprünge – nichts als der mächtige breitgelagerte Block, der durch drei Stockwerke hindurch fast völlig gleichartig behandelt ist. Durch Pilasterstellungen in Rustica ergeben sich an den



ZÜRICH. DAS RATHAUS

Längsfronten je neun Felder, in denen die Fenster sitzen. Das hat an italienische Renaissance denken lassen, aber die Erscheinung ist doch eine ganz andere, nicht nur durch die Gedrücktheit der Proportionen, sondern weil die Proportionen an sich, als Eigenwerte, überhaupt kaum zu Worte kommen. Der Gedrücktheit arbeitet ein entschlossener Hochdrang entgegen: Die Fenster rücken so weit nach oben, daß sie mit ihren Giebeln an die Gesimse anstoßen, und die Bewegung findet ihren Abschluß erst im nordisch-hohen Dach, wo sie in den (ursprünglich viel reichern) Dachaufsätzen verrauscht. Doch ist das Zürcher Rathaus in dieser Beziehung eher zurückhaltend zu nennen. Man legte Wert darauf, den ruhig gemessenen Gleichtritt zu wahren. Wie die oberste Fensterreihe, ohne abschließenden Fries, sich unmittelbar unter dem Dachvorsprung birgt, ist für italienische Empfindung etwas Unmögliches, auf uns wirkt es traulich. Es ist ein Motiv, das die Monumentalarchitektur mit dem bürgerlichen Hausbau gemein hat.

Schade, daß man nicht mehr vergleichen kann, wie die alte Baukunst die Aufgabe des großen öffentlichen Profangebäudes in Zeughäusern, Kaufhäu-

sern, Kornhäusern, Schlachthäusern immer charakteristisch anders aufgefaßt hat. Von dem Zeughaus in der Waaggasse, einem bedeutenden spätgotischen Bau mit Giebelfront gegen den Paradeplatz, sind nur noch Reste vorhanden, und ein mächtiges Kornhaus (später Kaufhaus) aus dem frühen 17. Jahrhundert bei der Fraumünsterkirche, von ähnlicher Größe wie das Rathaus und ihm auch durch die Lage im Fluß verwandt, ist 1893 leider abgebrochen worden.

So müssen wir gleich zu den Zunfthäusern überspringen, die als Repräsentation von bloßen Einzelkorporationen hinter dem Rathaus natürlich zurückbleiben, wo aber in der Tendenz des gegenseitigen Wettstreites ein ähnliches Schauspiel sich ergibt: Zunft will Zunft überbieten, wie dort eine Stadt die andere. Abgesehen von dem alles in Schatten stellenden Prunkbau der Meise verzichtete man auf höhere Formen der Monumentalität und mußte sich auch oft mit einem zufälligen Komplex älterer Häuser begnügen, aber in den Um- und Neubauten der Zunft zur Saffran (1719 bis 1723) oder Zimmerleuten (1709, bzw. 1783 bis 1785) ist doch bei freigrupperten Baumassen viel lebendige Anmut gewonnen worden. Die enggereihten und nicht kleinen Fenster geben von vornherein die Stimmung des Festlich-Offenen und Heitern. Zu dem allgemein-europäischen Palasttypus leitet dann das Zunfthaus zu Schuhmachern über (vor 1750), den Vogel aber hat die Zunft zur Meise abgeschossen, indem sie an bevorzugter Lage ein großes Herrschaftshaus mit gitterverschlossenem Ehrenhof nach französischem Muster aufführen ließ (1752 bis 1757), ganz in Quadern, ein nicht nur prächtiges, sondern ausgesprochen vornehmes Haus, dem kein einziger Privatbau sich hätte zur Seite stellen können. Hier ist die heimische Tradition des Zunfthauses ganz beiseite geschoben, ja, es scheint, als ob es ein neuer Menschenschlag gewesen sein müsse, der hier aus- und einging, und trotzdem sind es gewiß dieselben Typen gewesen, die vor fünfzig Jahren in den breiten Formen des Rathauses sich gefallen hatten.

Man ist zunächst versucht, den andern Charakter in den eleganten Proportionen, den hohen Fenstern, dem steilen Mansardendach usw. zu suchen. Wichtiger ist die neue Zusammenfassung der Stockwerke zu einer Einheit: das Erdgeschoß wird als Sockel behandelt, und die zwei folgenden Geschosse werden mit durchlaufenden Pilastern zu einem Kolossalgeschoß zusammengenommen. Die Italiener hatten das seinerzeit aufgebracht, es spiegelt sich darin eine neue Vorstellung von menschlicher Größe. Grundsätzlich ist das Schema schon im Zunfthaus zu Schuhmachern verwendet, aber hier erst wirkt es überzeugend. Verglichen mit klassisch-französischer Architektur behält die Meise etwas Provinziell-Besonderes. Soll man sagen, das Französische sei mit Hemmungen gesprochen worden, oder soll man es loben, daß auch ein nichtromanisches Formempfinden Einlaß gefunden habe? Das wuchernde Ornament über den Fen-

stern und eine gewisse Läßlichkeit in der Komposition, die namentlich in der Flußfassade sich fühlbar macht, bringen deutsche, speziell süddeutsche Analogien in Erinnerung.

In einen andern Aufgabenkreis und zu einem andern Stil führt endlich noch der bedeutende Monumentalbau des ehemaligen Waisenhauses, 1771 vollendet. Früher Klassizismus. Ein breites Haus, das Platz für viele verspricht, mit einfachem, ungebrochenem Dach. In der Mitte der langen Front ein flaches Giebelrisalit mit sechs Kolossalpilastern. Die Fenster, in allen Geschossen gleichwertig, werden oben, das heißt über dem Erdgeschoßsockel, in Hochstreifen zusammengefaßt, und in der sehr wohltuenden Ausgleichung der Vertikalen und Horizontalen bewährt der Architekt seine Meisterschaft. Wenn man Anstoß nimmt, daß ein Waisenhaus, als Heim der Heimatlosen, in einer Form gebaut worden sei, die bei aller Einfachheit doch dem Schloßtypus sich nähert, so wäre zu bedenken, ob hier nicht in erster Linie das Gemeinwesen, der Staat als fürsorgende Macht sich kundgeben wollte.

Ursprünglich stand das Haus isoliert auf grünem Hügel. Neuerdings ist ihm eine Terrasse untergeschoben und eine Kombination mit den neuen Gebäuden der städtischen Verwaltung beliebt worden.

Der Privatbau. Die Ausbeute an künstlerisch bedeutenden Bürgerhäusern der alten Zeit ist gering. Man wohnte eng, und auch der Wohlstand scheint sich von jeher mehr in der innern Ausstattung geäußert zu haben als im Außenbau. Trotzdem kann das Straßenbild eine große Lebhaftigkeit gewinnen. Erker treten aus der Wandflucht vor, einstöckige und an geeigneter Stelle auch mehrstöckige, und was für ein köstlicher Rhythmus klingt oft an in der alten asymmetrischen Fensterdisposition! (Erst mit dem 17. Jahrhundert ist die regelmäßige Ordnung als das Vornehmere auch im gewöhnlichen Privathaus allgemein geworden.)

Aber wie gesagt, man muß die Anschauung durch die Innenräume ergänzen, von denen schöne alte Beispiele im Landesmuseum zu finden sind, und wenn dann das Wohnhaus seit Ende des 16. Jahrhunderts – vereinzelt – mit größern repräsentativen Ansprüchen aufgetreten ist, so sind wir auch in solchen Fällen zunächst auf Stücke der inneren Ausstattung angewiesen: Prunksaal aus dem ehemaligen alten «Seidenhof» (um 1600) im Landesmuseum.

Erst als die Stadt durch Hinauslegung der Wälle geräumiger wurde, entstanden zusammenhängende Gruppen von behäbigen Privathäusern, die auch noch jetzt für die Physiognomie Zürichs etwas bedeuten. So wenig nach außen hin von Prunk oder auch nur von Schmuck irgendwelcher Gebrauch gemacht ist, so bezeugen sie doch ein gehobenes Lebensgefühl. Zunächst noch steilförmig, dehnen sie sich bald ins Breite. Es sind ganz einfache, aber in ihrer

Einfachheit eindrucksvolle Baukörper, mit hohem Satteldach, das nur mäßig mit vereinzelt Dacherkern belebt wird. Die Fenster meist glatt in die Mauer eingeschnitten, in regelmäßiger Reihung übereinander. Keine Gliederung. Nur daß etwa ein mehrstöckiger polygoner Erker asymmetrisch an einer Ecke die oberen Geschosse begleitet. Der Eingang liegt meist an der Schmalseite und wird ebenfalls ganz einfach behandelt.

Für diese Zurückhaltung lassen sich die verschiedensten Gründe geltend machen, von außen erzwungen wird man sie nicht nennen dürfen. Wie anders geben sich Städte wie Augsburg oder Nürnberg!

Der Typus behauptet sich, bei allen Wandlungen des Stils, auch im 18. Jahrhundert, und ein Bau wie der Rechberg (vollendet 1770), der gemeinhin als das schönste Haus der Stadt gilt, will durchaus als Ausnahme gewertet sein, wie seine Ausführung in kostbarem Quaderbau neben dem sonst üblichen Verputz Ausnahme ist. Der Rechberg stammt vom Erbauer der Meise, Morf, zeigt aber einen entwickelteren flüssigeren Stil, im Äußern sowohl wie im geschmeidigen Innern mit der frei entwickelten Treppe. Auch hier ein Hufeisen, dessen offene Seite aber dem Berg, das heißt dem Garten sich zuwendet. Das System der Kolossalordnung ist hier auch vom Privatbau aufgenommen worden. Noch stärker spricht die Konzentration der plastischen Mittel auf die Mitte, vom balkongekrönten Portal bis hinauf in das Giebelstockwerk, mit dem das Mittelrisalit in das gebrochene Dach hinaufgreift. Der Zeitübung entsprechend sind die Fenster im Segmentbogen geschlossen, aber auch die Ecken am Gebäude sind abgerundet, worin sich eine Wandlung des Stoffgefühls nach Seite des Weicheren, Modellierbar-Teigigen zu erkennen gibt.

Eine neue Erhärtung des Stoffes kommt mit dem Klassizismus und gleichzeitig eine neue Sachlichkeit, indem man der fließenden und komplizierten Form die einfache, bestimmte und faßbare Form entgegensetzt. Zürich besitzt schöne Beispiele der Art, und man wird nicht irre gehen mit der Behauptung, daß dieser nüchtern-klare Geist dem Genius loci verwandter ist als die spielende, alles verschleifende Sprache des Rokoko. Ein Musterbau ist der Sihlgarten am Talacker (1826 bis 1829). Kristallhart und kristallklar steht das Haus als scharfbegrenzter weißer Kubus da. Alles ist in geraden Linien oder (seltener) im Halbkreisbogen gezeichnet. Lauter sinnfällige, meßbare, bleibende Verhältnisse. Nichts ist auf den Eindruck der Bewegung oder der Veränderung hin angelegt. Noch immer sondert sich das Erdgeschoß als Sockel vom Oberbau ab, aber der Sinn für Wahrheit und Natürlichkeit läßt sich im Wohnbau nicht gern mehr mit Kolossalordnungen ein, die doch einen falschen Tatbestand vorspiegeln. Es verschwindet sogar das Motiv des Zusammennehmens übereinander liegender Fenster in vertikalen Streifen, aber die, jetzt differenzierten Fenstergrößen stehen proportional zueinander in der lebendigsten



ZÜRICH. HAUS SIHLGARTEN AM TALACKER (1826–29)

Beziehung. Auch ein Giebelgeschoß, das ins Dach übergreift, ist nun nicht mehr erwünscht, und das Dach selbst, in der Masse verringert, ruht als einfaches Zeltdach über einem mäßig vorspringenden Kranzgesimse. Mit Vorliebe werden einzelne freie Säulen mit einem Balkon darüber dem Hause vorgestellt. In dieser klassizistischen Architektur, wo alles auf Proportionsempfindlichkeit ankommt, hat sich vornehmlich H. K. Stadler ausgezeichnet. Der genannte Sihlgarten ist von ihm und das verwandte v. Orellische Haus, fast unmittelbar daneben. Ebenso der (zeitlich vorangehende) Schönenhof an der Rämistraße, während das benachbarte St. Urban an der Stadelhoferstraße (von 1790 ungefähr) stilistisch eine Übergangsform darstellt.

Von Landhäusern hat die wachsende Stadt natürlich das meiste, was direkt vor den Wällen lag, verschlungen. Immerhin genügt das Erhaltene, sich eine Vorstellung von solchen Gebäuden zu machen. Wir begnügen uns mit dem Hinweis auf den Beckenhof, flußabwärts am rechten Ufer, und auf das Muraltengut bei Wollishofen, mit ehemaliger Seelage, jener aus dem Anfang, dieses vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Der Beckenhof, immer mehr gärtnerisch

als architektonisch bedeutend, ist stark beschnitten und auch im Innern für neue Zwecke eingerichtet worden. Das Muraltengut aber, obwohl im Garten auch nicht intakt, hat noch die Stimmung eines vornehmen Landsitzes und zeigt, wie ein im Ausland gebildeter Zürcher, Werdmüller, als Bauherr und Architekt der Grazie des Frühklassizismus gerecht zu werden versucht. Man muß an das gleichzeitige Waisenhaus denken, um die Eleganz der Gartenfront über hoher Terrasse richtig einzuschätzen. Im Grundriß aber und in der Gesamtsilhouette ist noch ein Bewegungsreichtum erstrebt, den die folgende Generation bereits vermieden haben würde.

III.

Ansichten. Einer großzügigen Stadtanlage, wie Bern oder Freiburg sie besitzen, kann Zürich sich nicht rühmen. Es verfügt in der Verbindung von Ebene, Hügel und Stufengelände über eine große Mannigfaltigkeit der Situationen, aber schon Herrliberger in seiner Topographie der Eidgenossenschaft (1754 bis 1758) nennt die alte Stadt auffallend eng und unregelmäßig. In der besondern Beschaffenheit des Bodens liegt denn auch der Grund, daß man mit modernen Straßenkorrekturen hier nicht gut zukommen konnte, und so hat sich Zürich mit seinen krummen Gassen, Steilwegen und brunnenbesetzten kleinen Plätzen in weitem Umfang seinen altertümlich «malerischen» Charakter erhalten.

Im Fluß aber war von jeher der große Kontrast gegeben: die mächtige, ruhige Weite, die sich zwischen die Häuserenge hineinlegt. Die Ufer haben verschiedenen Charakter: links der Hügel, der Lindenhof, der hart ans Wasser herantritt, dann weiter zurück die Höhe von St. Peter und endlich der flache Plan, auf dem sich die Fraumünsterabtei angesiedelt hat, und dem Uferrand entlang die Wühre und die Schipfe, ein Stück «gewachsener» Stadt im besonderen Sinn; rechts eine gleichmäßig die Limmat begleitende Stufe, die aber doch einer bequemen Bebauung am Ufersaum Raum gibt. Man muß nur, um das ursprüngliche Bild zu gewinnen, diesen Saum sich nicht gar so geometrisch ausgerichtet denken, wie das jetzt der Fall ist. Das Ufer sprang vor und zurück, und es ergab sich ein weiterer Unterschied, ob ein Gebäude am Wasser stand oder zurücktrat oder – wie das Rathaus – ganz ins Wasser hineingebaut war. Die letzte Situation ist erhalten, im übrigen ist mit der allgemeinen «Trockenlegung» der Häuser zugunsten eines regulären Quais viel charaktervolle Mannigfaltigkeit verlorengegangen.

Begreiflicherweise konzentriert sich der architektonische Reichtum an den Brücken. Das Rathaus flankiert eine Brücke, und die andere Flanke, wo jetzt die Polizeiwache steht, ist von jeher auch baulich akzentuiert gewesen. Und diese Anordnung wiederholt sich am «Oberen Steg», wo die Wasserkirche der Brücke

sich anlegt und das mit ihr verbundene (alte) Helmhaus die Brücke ursprünglich überspannte. Und so blieb es auch noch beim Neubau des Helmhauses (1791 bis 1794). Seit Anlage der steinernen Brücke geht der Weg außen daran vorbei, aber diese Kombination von Klassizismus und Spätgotik ergibt immer noch eine der interessantesten Baugruppen der Stadt. Zieht man das Grossmünster mit ins Bild hinein und betrachtet man das Ganze vom andern Ufer her, wo dann Fraumünster und Meise als Vordergrund dazukommen, so muß man sich sagen, daß ein so bedeutender Komplex nicht leicht seinesgleichen finden wird. Der architektonische Wert der Situation war noch größer, solange, als Gegenstück der Wasserkirche, das (schon einmal genannte) alte Kornhaus dem Fraumünster im Wasser vorgelagert war.

Die eigentliche Hauptansicht der Stadt aber liegt in dem Blick flußabwärts, vom See her. Wenn hier das Fehlen jenes Kornhauses als erwünschter Kulisse im ersten Plan noch einmal fühlbar wird, so gewähren doch auch so die langsam einander sich nähernden Ufer mit ihren reichen Kontrasten und dem gewichtigen Motiv des Rathauses in der Tiefe ein Bild von unerschöpflichem Phantasiereiz.

Es wird ergänzt durch die Aussicht aus der Stadt gegen den See hin, und man wird die Rathausbrücke nicht passieren, ohne immer wieder einmal das vorgeschobene Gebäude am linken Ufer, das ehemalige Hotel Schwert, auf die illustren Gäste hin sich anzusehen, die aus diesen Fenstern über das Wasser nach den schimmernden Bergen der Ferne hinausgeblickt haben. Es kann dem Eindruck des Bildes keinen Abbruch getan haben, wenn auch die Stadt einst ihre Grenze gegen den See hin noch sichtbar werden ließ und ein Palisadengehege die freie Ein- und Ausfahrt beschränkte. Wenn dann freilich auch noch ein einsamer Gefängnisturm, der Wellenberg, hier im Wasser stand, so ist man dankbar, daß dieses düstere Denkmal entfernt worden ist.

Die moderne Stadt hat dann, wie gesagt, das Seeufer als neues Motiv ausgebildet und ihm eine Bedeutung gegeben, hinter der die Fluß-Szenerie zurücktreten muß. Und obwohl die künstlerische Gestaltung des Seequais noch Wünsche offen läßt, so muß man doch gestehn, daß in der Anlage als solcher ein großer Wille sich durchgesetzt hat. Es hat an einem Haar gehangen, daß der See durch eine Bahnlinie Stadelhofen-Enge von der Stadt abgeschnürt worden wäre.



ANMERKUNGEN DES HERAUSGEBERS



I. Psychologische und formale Analyse der Architektur

Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (1886). Bibliographie Nr. 1

In der Bibliographie seiner eigenen Arbeiten, die der junge Heinrich Wölfflin angelegt hat (siehe hinten S. 265), schreibt er über die Dissertation: «Die erste Idee zu dieser Arbeit liegt ganz im Anfang meiner Studienjahre. Fördernd wirkte eine Arbeit, die ich im Sommer 1884 in Basel machte (für die philosophischen Übungen Volkelt) über Form- und Gehaltsästhetik. Die besten Gedanken aber kamen mir gelegentlich, wenn ich während der Vorlesungen den Rand meiner Collegienhefte vollschnörkelte. – Steinitzers Psychologische Wirkungen der musikalischen Formen [München 1885] und Hauseggers Musik als Ausdruck [Wien 1885] darf ich nicht unerwähnt lassen. – Geschrieben wurde die Dissertation im Mai 1886, nachdem ich vorher noch drei Wochen in Italien gewesen; eingeliefert am 5. Juni; die Beurteilung der Fakultät (feinsinnig, geistreich, gut disponiert) erfuhr ich am 21. Juni, meinem Geburtstag (22.).»

Aus den vorbereitenden Aufzeichnungen und Exzerpten, die sich im Nachlaß erhalten haben, geht hervor, daß die Dissertation ursprünglich den Titel führen sollte

Renaissance

Die tektonischen Formen als Ausdruck

Wie sehr diese dann verworfene Fassung auf die zentralen Fragen in Wölfflins Arbeit hinweist, ist jedem Leser seiner Bücher deutlich. Schon zwei Jahre später, 1888, erschien das erste Buch der «großen» Reihe, «Renaissance und Barock», welches die Ideen der Dissertation in einem dem ursprünglichen Plane nahestehenden Zusammenhang fruchtbar werden läßt.

Vierzig Jahre später, in der Sonderbeilage der «Münchener Neuesten Nachrichten» zum Universitätsjubiläum von 1926 (Bibliographie Nr. 94) hat Heinrich Wölfflin sein Dokorexamen in launiger Weise beschrieben. Über seine Professoren fallen dabei folgende Worte:

«Ich sehe noch vor mir die zwei Philosophen als Examinatoren des Hauptfaches: Prantl mit seinem geistreichen Silenskopf und die still-vornehme Physiognomie Hertlings, des späteren Reichskanzlers (der einzige Professor, der nie einen Witz im Kolleg machte), dann das rosig rundliche Gesicht des Ästhetikers Moritz Carrière, der über Kunstgeschichte prüfte, und für den Kunst und «Wonne» in einer unlöslichen Verbindung standen, und endlich Michael Bernays, der gelehrte und feine Literarhistoriker, der so prachtvoll rezitieren konnte und nur den Versuchungen der Eitelkeit nicht immer Widerstand zu leisten wußte, weswegen denn sein Name ein Sammelplatz für alle möglichen guten und schlechten, echten und unechten Anekdoten geworden war ...»

Unsere Ausgabe enthält Wölfflins Beitrag zur Festschrift für Michael Bernays (S. 205), sowie den Nachruf, den er seinem Lehrer vier Jahre später gewidmet hat (S. 192), wenige Monate vor dem Tode Jacob Burckhardts.

Die Dissertation von 1886 spielt im Leben ihres Verfassers eine ungewöhnliche Rolle. Sie enthält in einer knappen Sprache, deren Wendungen schon den typischen Stil Wölfflinscher Diktion vertragen, die Keime zu den Ideen der späteren Bücher. Das Bekenntnis, «man kann erst da exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in feste Formen aufzufangen» (S. 45), klingt wie eine Vorwegnahme der Thesen, die dann zur Entstehung der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» (1915)

geführt haben, deren Absicht Wölfflin in seiner Abschiedsrede von der Universität München, am 29. Februar 1924 folgendermaßen umschrieb: «Es sollte hier nichts anderes versucht werden, als der künstlerischen Charakteristik und dem ästhetischen Urteil erste, allererste Grundlagen zu geben, damit man endlich einmal versuchen könnte, aus dem Unexakten ins Bestimmte, Exaktere hineinzufinden». Die scharfe Wendung gegen den «materialistischen Unfug, der die architektonische Formgeschichte aus dem bloßen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke glaubt erklären zu müssen» (S. 46), ist für Wölfflins ganze Lebensarbeit ebenso bezeichnend wie sein dringender Wunsch nach einer engen Verbindung der Kunstgeschichte mit der Psychologie. Ja, sein Gedanke, daß die Psychologie auch der Kunstgeschichte erlauben würde, «das einzelne auf ein allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen» (S. 46), bildet geradezu einen der Grundpfeiler der ganzen späteren Arbeit. Er wird noch in Wölfflins letztem Buche mit allem Nachdruck ausgesprochen: «... ich würde es beklagen, wenn der Kunsthistoriker und der Kunstpsychologe dauernd zwei verschiedene Personen bleiben müßten. Damit wäre der Kunstgeschichte das Rückgrat ausgebrochen.» (Gedanken zur Kunstgeschichte, 3. Auflage, Basel 1942, 3.) Auch in diesem Zusammenhang, wie schon 55 Jahre vorher in der Dissertation, beschäftigt sich Wölfflin mit den Thesen von Wilhelm Wundt.

Es ist unter diesen Umständen nur natürlich, daß in Wölfflins späterer Arbeit das Thema der Dissertation, wenn es auch nie mehr in vollem Umfang aufgenommen wurde, doch immer wieder anklingt. Wir haben schon erwähnt, daß er um 1900, im Zusammenhang eines größeren Planes, einen Neudruck der Dissertation in Erwägung zog (S. 5). Aber noch 1934, als er die ersten Notizen für die damals geplanten «Kleinen Schriften» niederschrieb, beschäftigte ihn die Möglichkeit einer «Rückkehr zum Anfang: Psychologie der Architektur» und notierte er sich eine seiner These nahestehende Stelle aus Paul Valéry's «Eupalinos» («Der Körper als Grundlage der Architektur. Die proportionale Schönheit des Körpers»). Als dann im weiteren Verlaufe dieser Vorarbeiten 1938 vorübergehend der Plan auftaucht, «Gedanken über das Klassische» zu publizieren, da nimmt wiederum der Entwurf für ein Kapitel «Psychologie des Klassischen» einen gewissen Raum ein. Er ist mit einigen knappen Andeutungen in den Abschnitt «Die Schönheit des Klassischen» der «Gedanken zur Kunstgeschichte» übergegangen.

Zur Lehre von den Proportionen (1889). Bibliographie Nr. 4

Die eigene Bibliographie Wölfflins führt hier folgendes aus: Aufmunterung J. Burckhardts, die Sache öffentlich zu machen, bei einem Besuch im Herbst 1888. Will, daß Holtzinger in der Neubearbeitung der ‚Renaissance in Italien‘ davon spreche. Mehrere Briefe gewechselt. In Rom erhielt ich Brief von A. Thiersch, daß er nicht mehr mitgehe und auch von seinen Behauptungen einen Teil zurücknehme. Seine Entgegnung: Deutsche Bauzeitung, 6. Juli 1889, S. 328.»

Soweit Wölfflin. Es handelt sich offenbar um den Besuch, den er am 20. September 1888, kurz nach dem Erscheinen von «Renaissance und Barock», Jacob Burckhardt in Basel gemacht hat. In seinem Nachlaß fand sich eine Aufzeichnung über das Gespräch, das bei dieser Gelegenheit geführt wurde. Von dem Gegenstand dieses Aufsatzes aber ist darin nicht die Rede.

Der Wunsch Burckhardts, daß Wölfflins Ergänzung zu der Proportionslehre von August Thiersch bei der Neubearbeitung seines Buches über die Architektur der Renaissance berücksichtigt werden möge, ist nicht in Erfüllung gegangen. Wölfflin selbst hatte darüber 1932 im 6. Band der Gesamtausgabe der Werke Jacob Burckhardts zu berichten (S. 305): «Auf Wunsch Burckhardts sind in die dritte Auflage zunächst die Proportionsstudien von August Thiersch aufgenommen und dem § 57 [«Die Verhältnisse»] einverleibt worden, die dieser in Durms Handbuch der Architektur veröffentlicht hatte.» Diese dritte Auflage, bearbeitet von Prof. H. Holtzinger in Tübingen, erschien 1891.

Glücklicherweise aber sind die sieben Briefe erhalten geblieben, welche zwischen Jacob Burckhardt und Wölfflin über diese Studien gewechselt wurden. Sie fallen in die Zeit zwischen dem 1. Dezember

1888 und dem 16. April 1889 (die drei Originale Burckhardts wurden 1945 im Nachlaß Wölfflins gefunden und von Herrn Prof. Ernst Wölfflin dem Burckhardt-Archiv im Staatsarchiv Basel übergeben).

Der Herausgeber dieses Bandes bereitet eine Publikation des Briefwechsels zwischen Burckhardt und Wölfflin vor, worin diese Briefe – die ersten, welche uns die beiden Gelehrten in einem wissenschaftlichen Gespräch zeigen – abgedruckt werden sollen. Burckhardt hatte sich in ihnen zu Wölfflins »Entdeckungen« sehr warm geäußert: »Was für schöne Resultate! Die Homogenität der Flügel der Farnesina mit dem Hauptbau! Dann die Nachweisung der Lex Thierschia an der Fassade von S. Maria novella! Und wie vieles Sie noch andeuten und verheißen!« (12. Dezember 1888). Oder, mit Anspielung auf die Zusammenarbeit mit Holtzinger für die Neuauflage: »Aber gar zu schön wäre es doch, wenn Sie das dritte höchste Schoß unseres Baumes werden könnten« (30. Januar 1889).

Demgegenüber klingt die Antwort, welche Thiersch selbst Wölfflin gab (Deutsche Bauzeitung, 6. Juli 1889), eher frostig. Wir zitieren aus ihr zwei Sätze: »ich halte es deshalb für nötig, zu erklären, daß ich mit dem Versuch, die Theorie nach dieser Seite zu erweitern, nicht einverstanden bin und glaube, daß auf diesem Gebiete noch andere Momente maßgebend oder mitbestimmend sind, wie zum Beispiel das Gleichgewicht zwischen den Massen der stützenden und lastenden Teile eines Baumes ... Ich warne deshalb davor, einen Weg einzuschlagen, der die Sache mathematisch verwickelter macht und doch von einer gewissen Willkür (in der Annahme der zu vergleichenden Figuren) nicht frei ist.«

Wölfflin selbst aber ist seiner Zustimmung zur »Lex Thierschia« treu geblieben. Er nannte sie noch rühmend in der Rede über die Architektur der deutschen Renaissance, die er 1914 in der Münchener Akademie gehalten hat: »Ein immanentes Gesetz formt die Massen durchweg als homogene Massen, und es ist nur konsequent, daß die einmal angenommene Proportion im Ganzen und in den Teilen gleichmäßig festgehalten wird, wie das August Thiersch für die ausgezeichnetsten Denkmäler nachgewiesen hat« (Gedanken zur Kunstgeschichte, 3. Auflage, Basel, 1942, 115).

Im Werke Heinrich Wölfflins zeugt diese kleine Studie, zusammen mit der Arbeit über die Triumphbogen, von der Bemühung, die Formgesetze der antiken Architektur unter denselben Gesichtspunkten zu analysieren wie diejenigen der neueren Jahrhunderte. Wir kommen in unseren Anmerkungen zum Triumphbogen-Aufsatz auf diese wichtige Seite der Arbeit Wölfflins zurück.

Die antiken Triumphbogen in Italien (1893). Bibliographie Nr. 9

Die eigenen bibliographischen Notizen Wölfflins brechen leider schon 1892 ab. Dagegen haben sich andere Aufzeichnungen erhalten, welche uns über die Entstehung dieses Aufsatzes unterrichten können.

Schon im Vorwort zu »Renaissance und Barock« (1888) gesteht Wölfflin, daß er »den Plan, eine parallele Darstellung des antiken Barock mitzugeben«, »in letzter Stunde« fallen gelassen habe. »Ich hoffe, bald an andern Orte die merkwürdige Vergleichung ausführen zu können.« Der Aufsatz über die Triumphbogen ist ein Fragment dieser geplanten Untersuchung. Unabhängig aber von ihm hat Wölfflin den Plan, sich in größerem Maßstab mit der antiken Kunst zu beschäftigen, sein ganzes Leben lang mit sich herumgetragen. Wir verfolgen einige Spuren in den persönlichen Aufzeichnungen.

Am 1. Dezember 1888, wenige Monate nach seiner Habilitation, setzt der Vierundzwanzigjährige in Paris mitten unter seine wissenschaftlichen Notizen (die sich damals um den Aufsatz über die Proportionen drehten) folgendes Bekenntnis: »... Es ist wahrhaftig etwas Großes um die Kunstgeschichte. Verliere nur die Antike nicht aus dem Auge. Welcher Ausdruck von Kultur. In Rom muß ich schon darum lange einkehren, um mich einmal fest hier einzubohren. Verkehr mit Archäologen. Es gibt einen herrlichen Sommer. Dann nochmal nach Sizilien, und ich traue mir zu, über die Antike etwas zu schreiben, das Winckelmann nicht verworfen hätte!« Der hochgemuten Stimmung jener

glücklichen Pariser Tage, die sich bis Ende Februar 1889 hinzogen, entstammen auch die oben genannten Briefe an Jacob Burckhardt.

Noch zuversichtlicher klingt ein Eintrag vom 16. April 1890, der in völlig gelöster Schrift am Lido in Venedig hingeworfen wurde: «... Abends am Meer. Grau. Rauschen. Unendlicher Blick nach Süden, Griechenland. Idee ferner Länder. Was könnte ich dort machen? Eine Geschichte der antiken Kunst. Der Wind bringt frischen Salzhauch. Menschengröße. Einsetzen der Persönlichkeit.»

Zwei Monate vorher, noch in München, hatte Wölfflin die ersten Umriss der Arbeit über die Triumphbogen skizziert. Titel und Abgrenzung waren ursprünglich weiter gefaßt: «Zur Geschichte der römischen Architektur» (Juli 1890). Am 11. Januar 1892 sodann hielt er in einer Adunanza des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom über das Thema einen Vortrag, dessen Publikation ursprünglich im Archäologischen Jahrbuch beabsichtigt war. Im September aber entschied es sich, daß der Aufsatz im «Repertorium» erscheinen sollte, wobei Wölfflin den Titel zuerst wieder knapper formulierte: «Die antiken Triumphbogen in Italien und das Verhältnis der Renaissance zur antiken Architektur.» Jetzt erst, nach einer Notiz vom 10. September, scheint der Aufsatz seine endgültige Form erhalten zu haben, so wie er dann in der ersten Nummer des neuen Jahres erschienen ist.

Wenn wir von den antiken Beispielen in dem Aufsatz «Wie man Skulpturen aufnehmen soll» (1896/97, Bibliographie Nr. 18) absehen, so hat sich Wölfflin später nur noch ein einziges Mal öffentlich über einen Gegenstand der antiken Kunst ausgesprochen: in dem kurzen Beitrag über den in seinem Besitz befindlichen Knabentorso in der Festschrift für seinen Freund Walter Amelung (1928, Bibliographie Nr. 104).

Das Bild der antiken Kunst jedoch, ja eine geheime Sehnsucht danach, sie in sein wissenschaftliches Lehrgebäude mit einzubeziehen, ist über all die Jahrzehnte hin in Wölfflin lebendig geblieben. Überall dort, wo er sich mit grundsätzlichen Fragen und weiten historischen Übersichten beschäftigte, taucht die Kunst der Antike als eine der großen Lebensmächte des abendländischen Menschen vor ihm auf. Im September 1900, wenige Monate vor der Berufung nach Berlin, skizziert er auf dem «Waldhof», dem Gut seiner Familie bei Winterthur, das so viele seiner Pläne hat entstehen und reifen sehen, das Gerüste eines Künstlerromans, der «eine Art Wilhelm Meister» werden sollte, aber offenbar nicht über die erste Notiz hinausgediehen ist. Aus dieser Notiz, die stark biographischen Charakter trägt, geht hervor, daß der Träger der Handlung, «ein moderner Künstler», aus der Berührung mit der Antike «eine innere Umwandlung erfährt, die ihn befähigt, «zur einfachen großen Gesinnung zu gelangen».

Später kreisen Wölfflins Gedanken immer wieder um das Thema «Italien und die Antike». So im Januar 1917, ein gutes Jahr nach dem Erscheinen der «Grundbegriffe», als er sich über künftige Arbeiten Rechenschaft gab und mitten unter den Aufzeichnungen für Vorlesungen und Vorträge notierte: «Meine Arbeiten nun zunächst: Die Bilderhefte zur Zeichnung; Das Buch über Italien und die Antike. Günstig, zwei verschiedene Arbeiten nebeneinander zu fördern. Beide Bücher sind eigentlich seit Anfang meines Lebens in mir vorgebildet ...». So ferner im Juni 1931, wo der Plan in der Form eines Tagebuches entworfen wurde, so 1934 und 1935, wo der Siebzigjährige seine Notizen unter dem Stichwort «Das Klassische als europäisches Phänomen» niederschrieb und die Reihe der vier klassischen Stile mit der Antike eröffnete. Und so schließlich noch 1940, wo er in seinen Notizen wenige Worte über die Verwandtschaft zwischen griechischen Giebelreliefs und italienischen Gnadensbildern aufzeichnete.

Trotzdem aber, und wie sehr auch in Wölfflins Büchern die lebendige Vorstellung der antiken Formenwelt allezeit gegenwärtig bleibt, ist doch nicht zu verkennen, daß der dauernde Verzicht auf die parallele Behandlung der antiken Kunst und die Konzentration auf die neueren Jahrhunderte Wölfflins wissenschaftliche Konzeption in entscheidendem Maße beeinflußt haben. Er unterscheidet sich darin ganz wesentlich von Jacob Burckhardt, für welchen die Einheit der antiken und nachantiken Kunst bis zuletzt ungebrochen, ja die Überzeugung von dem höheren Rang der Antike ein unverrückbarer Glaubenssatz geblieben ist (siehe darüber meinen Aufsatz «Jacob Burckhardts Urteil

über Rembrandt und seine Konzeption des Klassischen» in Concinnitas, Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag zugeeignet. Basel, 1944). Inzwischen hat Arnold von Salis die Tradition dieser so überaus fruchtbaren wissenschaftlichen Überlegung auf anderer Basis wieder aufgenommen, vgl. sein Buch «Antike und Renaissance». Über das Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst. Erlenbach-Zürich 1946.

II. Marées und Hildebrand

Hans von Marées (1892). Bibliographie Nr. 8

Ein Künstler über Kunst (1893). Bibliographie Nr. 13

Adolf von Hildebrand (1918). Bibliographie Nr. 63

Zur Erinnerung an Adolf von Hildebrand (1921). Bibliographie Nr. 73

Adolf Hildebrands «Problem der Form» (1931). Bibliographie Nr. 116

Zu diesen fünf Aufsätzen, die sich auf einen Zeitraum von vierzig Jahren erstrecken, gehören in einem weiteren Sinne noch die hier nicht abgedruckten Rezensionen der beiden Bücher von Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst (1909, Bibliographie Nr. 45) und Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers (1910, Bibliographie Nr. 49).

Für die menschliche und wissenschaftliche Entwicklung Heinrich Wölfflins ist die frühe Beschäftigung mit der Kunst Hans von Marées' sowie der persönliche Verkehr mit Adolf Hildebrand von der allergrößten Bedeutung gewesen. Wenn Heinrich Brunn und Jacob Burckhardt Art und Richtung seiner Studien maßgebend beeinflusst haben, so brachte ihm die Berührung mit Marées und Hildebrand das entscheidende Erlebnis der zeitgenössischen Kunst, ja den eigentlichen Durchbruch zu derjenigen Position, die er in der Wissenschaft einnehmen sollte. «Für mich sind die bildendsten Erfahrungen diejenigen gewesen», so schrieb Wölfflin in einem Brief vom 4. Februar 1932 an den Herausgeber, «die ich gemeinsam mit meinem Freund, dem Architekten La Roche, im Florentiner Atelier von Adolf Hildebrand machen durfte. Dort habe ich eine Ahnung bekommen, daß der Schaffensprozeß des Künstlers etwas anderes ist als was gemeinhin die Historiker als Kunst behandeln.» Nirgends vielleicht in der neueren Kunstgeschichte läßt sich mit gleicher Deutlichkeit erkennen, wie die historische Vision des großen Gelehrten von dem Erlebnis zeitgenössischer Kunst befruchtet werden kann. Das Beispiel aber ist um so beispielhafter, als die von dem jungen Wölfflin erlebte Kunst ja ihrerseits schon eine starke historische wie vor allem eine starke theoretische Komponente mit sich führte.

Wölfflin ist Marées nie persönlich begegnet. Als der Künstler, nur von einem kleinen Kreise nach seiner wirklichen Bedeutung erkannt, am 5. Juni 1887 in Rom starb, da befand sich auch Wölfflin als junger Doktor in der Stadt. Nach seiner eigenen Erzählung erfuhr er den Tod Marées' am Abend des Begräbnistages im Café Greco durch einen der Künstler, mit denen er damals in Rom verkehrte. Erst zwei Jahre später aber wurde er, durch seine Begegnung mit Hildebrand, durch das Büchlein Konrad Fiedlers (H. v. M., Seinem Andenken gewidmet von C. F., München, Dezember 1889) und durch die Fiedlersche Marées-Mappe (Bilder und Zeichnungen von H. v. M., seinem Andenken gewidmet, Privatdruck. München, 1889) auf die Bilder und 1890 durch die Broschüre Pidolls (Karl von Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler H. v. M. usw. Luxemburg, 1890) auf die theoretischen Anschauungen Marées' aufmerksam. Als dann 1891 im Münchener Glaspalast die Nachlaß-Ausstellung stattfand, schrieb Wölfflin den Aufsatz, den wir hier abdrucken, und der die

erste zustimmende Äußerung aus den Kreisen der Kunstgeschichte darstellt¹. Die Notizen zu dem Aufsatz haben sich zum Teil erhalten, sowie auch, vom 11. September 1891 datiert, das Bekenntnis: «Der Beschäftigung mit Marées verdanke ich sehr viel. Die elementaren Bedingungen. Auch die Kunstgeschichte muß darauf zurück.»

Leider ist dieser Aufsatz die einzige ausführlich formulierte Äußerung Wölfflins über Marées geblieben. Zwar hielt er am 28. Februar 1909 die Eröffnungsrede zu der großen Marées-Ausstellung in Berlin und in der Folgezeit mehrere Vorträge über den Künstler, der auch in seinen Vorlesungen über das 19. Jahrhundert stets einen Ehrenplatz einnahm. Aber zu einer größeren Arbeit über ihn ist es nicht mehr gekommen. Sie war noch 1935 für die damals projektierten «Kleinen Schriften» geplant, unter dem Stichwort «Persönlichkeiten aus der nächsten Umgebung (Burckhardt, Böcklin, Hildebrand, Marées)», ist aber der in unserem Vorwort genannten Reduktion zum Opfer gefallen. Wir müssen das um so mehr bedauern, als Wölfflin, noch auf der Höhe seines Schaffens, in Marées gewissermaßen sein Vorbild erblickt hat. Eine Notiz von Ende September 1906 postuliert geradezu: «Vorlesungen: das Gleiche zu leisten, was Marées für die bildende Kunst; nur das, was der Auffassung entgegenkommt.» Und wenn Wölfflin in einem Entwurf für die erwähnten Marées-Vorträge im September 1909 unter anderm die Stichworte notierte: «Revision der Grundbegriffe bildnerischer Klarheit. . . Die einfache Gesinnung. Das Typische durchfühlen im Individuellen», und offenbar Marées in Schutz nahm gegen den Vorwurf, sich an die italienische Kunst verloren zu haben, so spüren wir an dieser Bemühung nicht bloß den Reflex des Buches über Dürer, dessen erste Auflage kurz vorher, 1905, erschienen war, sondern auch das Mitschwingen seines eigenen Erlebnisses italienischer Kunst. Im gleichen Zusammenhang gesteht Wölfflin schon 1906: «Der beste Besitz ist die wache Sehnsucht. Ich habe sie für Italien und für die Berge.»

Über keinen seiner Zeitgenossen, den einzigen Jacob Burckhardt ausgenommen, hat Wölfflin sich so oft ausgesprochen wie über Hildebrand, und gewiß stand er auch keinem anderen Künstler seiner Zeit innerlich so nahe. Die vier Aufsätze, die wir hier abdrucken, geben uns über die Gründe und den Sinn dieser Hinneigung so erschöpfend Aufschluß, daß wir uns auf wenige Bemerkungen beschränken dürfen.

Seit seinem ersten Besuche im Atelier Hildebrands in Florenz am 19. Juni 1889 und seit den ersten Gesprächen mit dem Künstler hat sich Wölfflin offenbar in seinen eigenen Absichten durch Hildebrand bestätigt gefunden. Ja, wir fragen uns, ob nicht Hildebrands These von der Notwendigkeit, dem plastischen Kunstwerk eine reliefartige Formation zu geben, für Wölfflins Konzentration auf die Klassik der Renaissance mitbestimmend gewesen sei. Jedenfalls – die künstlerischen Anschauungen Hildebrands sind für ihn durch sein ganzes Leben hindurch eine Potenz geblieben. Wir finden einen Reflex davon selbst in dem Gelegenheitsaufsatz über das Telldenkmal in Altdorf (S. 218). Noch im hohen Alter, in den Notizen autobiographischen Charakters, bleibt er sich der Tatsache bewußt, daß die Konzentration auf das spezifisch Künstlerische im Kunstwerk und die Abkehr von allem bloß Akzessorischen von Hildebrand immer wieder gefordert worden war. So 1938, wo die Gegensätzlichkeit seiner Lehre zu einer Kunstgeschichte als Ausdrucksgeschichte zur Diskussion stand: «Im Grunde immer das warnende Wort Hildebrands: das Publikum hält sich an das Menschliche, weil es ihm am leichtesten zugänglich ist. In der Werkstatt spricht man von ganz anderen Dingen als beim Laien-Publikum.» Und ähnlich 1941: «Was ich Hildebrand verdanke: daß der gewöhnliche Mensch die Kunst vom allgemein Menschlichen und nicht von der künstlerischen Seite her beurteilt.»

In einem Vortrag über «Neuere Bewegungen in der Kunstgeschichte», den Wölfflin im März 1920 im «Kyklos», einem Kreis von Münchener Professoren, hielt, charakterisierte er Hildebrands «Problem 1 J. Meier-Graefe, Hans von Marées. Band III. München-Leipzig 1910, 305, 387. – Dazu eine Tagebuch-Notiz Wölfflins vom 21. Juni 1935: «Wenn Meier-Graefe meinen Marées-Artikel als erstes Bekenntnis zu Marées rühmt, so ist das Verdienst nicht so groß, insofern ich damals dem Fiedler-Kreis nahestand und von Fiedler direkt gebeten wurde, etwas über Marées zu schreiben.»

der Form» als Dokument der Reaktion gegen die Milieutheorie von Hippolyte Taine («Einwand von Seite der Kunst: das alles berühre nur die Nebensachen, nicht die Hauptsache») und bezeichnete er sein Buch «Die klassische Kunst» als «unter dem Eindruck Hildebrands» entstanden. Er wies dabei vor allem auf die Kapitel des zweiten Teiles hin: Die neue Gesinnung, Die neue Schönheit, Die neue Bildform, worauf die Notiz so weiterfährt: «Im Kapitel Bildform ist mehreres untergebracht, was nicht hineingeht ... Idee der Bildform, Anschauungsform erst rein entwickelt in meinen „Grundbegriffen“ 1915.»

In diesem Sinne darf die Beschäftigung mit Marées und Hildebrand als eine der wesentlichsten Quellen für die Ausbildung der Lehre Wölfflins betrachtet werden.

III. Über neuere Künstler

Arnold Böcklin (Festrede 1897). Bibliographie Nr. 25

Arnold Böcklin (Schicks Tagebuch. 1901). Bibliographie Nr. 32

Bemerkungen über Landschaft und Staffage (1926). Bibliographie Nr. 91

Der Kreis der Aufsätze um Arnold Böcklin schließt sich mit der Besprechung der Basler Böcklin-Ausstellung von 1897 in der «Kunstchronik» (Bibliographie Nr. 19) sowie mit dem Aufsatz «Der klassische Böcklin (Odysseus und Kalypso)» von 1936, der in die «Gedanken zur Kunstgeschichte» übergegangen ist (Bibliographie Nr. 126). In diesem letzteren hat Wölfflin mit ein paar meisterhaften Sätzen das Verhältnis Böcklins zum Kreise Marées-Hildebrand dargestellt und damit seine eigene Einstellung zu Böcklin gekennzeichnet.

Sie beruhte, anders als Marées gegenüber, auf einem nahen persönlichen Verkehr und ist allezeit überaus warm und herzlich gewesen. Wo immer Wölfflin über seinen Basler Mitbürger Böcklin sprach oder schrieb – und er behandelte ihn in vielen Vorträgen, bald allein, bald im Zusammenhang des Themas «Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts» – da schlägt seine Bewunderung durch für den Künstler, der in so souveräner Art aus der inneren Vorstellung heraus arbeitete und ein so organisches Verhältnis zu Italien besaß.

Die Rede zum siebzigsten Geburtstag Böcklins, die wir hier abdrucken, fällt in das Jahr 1897, in welchem Wölfflin kurz nacheinander seine beiden Lehrer Michael Bernays und Jacob Burckhardt verlor. Drei Jahre später findet sich in seinen Aufzeichnungen eine Notiz, welche wie der Nachhall eines Gesprächs mit Böcklin klingt: «Böcklin: gehen Sie sobald als möglich nach Italien. Es ist eben doch der Boden, der das Große in uns frei macht.» Und einige Wochen später lautet der Eintrag: «Was der Stoff in der Kunst ausmacht, auch in der besten Kunst, sieht man bei Böcklin. Er trägt eben doch die ganze Bildung eines Menschen in sich, der antike Literatur und das Gute von überall kennt. Ohne diese Bildung hätte er nicht die Stimmung der Natur gegenüber, aus der ihm dann die Motive einfallen.»

Vor allem aber hat Wölfflin seiner tiefen Verehrung für den Künstler Ausdruck gegeben an der Feier, die der Basler Kunstverein nach dem Tode Böcklins, am 30. Januar 1901, veranstaltete. Wölfflin war damals schon nach Berlin berufen, weilte aber noch in Basel. Seine Rede ist in der Allgemeinen Schweizer Zeitung vom 1. Februar 1901 resümiert. Wir entnehmen ihr folgende Stellen: «... Es wird niemand die Stunde vergessen, der einmal unter die Gewalt des Böcklinschen Blickes gekommen ist. Ein Hauch von Kraft und Wahrheit ging von ihm aus, vor dem alles Konventionelle, Unechte abfallen mußte wie ein Schleier ... Es will viel sagen, Jahrzehnte lang die Not und die Anfeindung zu durch-

leben und in seiner produktiven Stimmung keine Einbuße zu erleiden; aber noch unendlich mehr ist es, dieses Widerwärtige alles durchzumachen und keine Narbe mitzunehmen, keinen Tropfen von Bitterkeit und Kleinlichkeit zu behalten ... Böcklin ist einer der gesetzmäßigsten Künstler gewesen, und in seiner Beziehung zur Natur von einer Pietät und Sorgfalt der Beobachtung, die erst von den späteren Generationen, die von ähnlichen Fragestellungen ausgingen, begriffen worden ist ... Seine Gedanken wirken alle groß; er kann nichts in die Hand nehmen, ohne es groß zu machen, weil alles emporgestiegen ist aus dem Schoße einer ganz unverkümmerten, ganz kindlich reinen, unergründlich tiefen Menschennatur. Es ist nicht möglich, ein großer Künstler zu sein, ohne ein großer Mensch zu sein ...»

Im Herbst desselben Jahres, nach einem Vortrag in Zürich, notiert Wölfflin: «Daß Böcklin ein Scher war, Auge war und doch ein Träumer, das ist's! – Er hat der Kunst die Seele zurückgegeben. – Wo alle anderen glaubten, es komme nur auf die Anschauung an. – Und er hat die Anschauung weiter gefördert als irgend ein anderer. – Das innere Gesicht nicht ertötet vom äußeren. – Die Freiheit der Vorstellung. – Die Kunst, ganz anderer Begriff!»

Eine andere Stelle, zwei Jahre später, aus dem Belvederegarten in Wien: «Böcklin gesehen. Die frische Luft, die über das Meer streicht. Die große Bewegung der dunklen Körper vor hellerer Luft. Die Masse und Schwere der tierischen Leiber: eine Befreiung von all den kleinen und unreinen Wesen. Die Wirkung der Bilder reicht bis in die höchsten geistigen Sphären hinauf. Das Gefühl, daß wir einem vollkommen freien Geiste gegenüberstehen.»

Die Notizen Wölfflins für seine Vorlesungen über das 19. Jahrhundert enthalten zahlreiche Äußerungen über Böcklin. Er hat «die Klarheit der Form, bedingt durch Unabhängigkeit vom Modell; das Aufsaugen der Natur, die innere Vorstellung ... die Farbe ohne Eingehn auf den Wettstreit mit der Natur im Nuancenreichtum ... die Rücksicht auf die dekorative Erscheinung als Hauptsache ... die Heiterkeit im Leben und in der Kunst» (1904). Ferner, fünf Jahre später: «Böcklin: daß ihm der Einzelfall nicht mehr genügen konnte – das einzelne Bauernhaus, die einzelne Küstenszenerie. Bedürfnis nach Konzentration der Wirkung: viel mehr auf einmal, viel stärker in der Stimmung! Hinuntergehn bis auf die mythischen Gründe.»

Velazquez (1899). Bibliographie Nr. 30

Der kleine Aufsatz ist ein unmittelbarer Niederschlag der Reise nach Spanien, die Wölfflin von Basel aus mit seinem Freunde Robert von Planta (1864–1937) im März und April 1899 unternommen hat. Die Aufzeichnungen von dieser Reise sind leider sehr knapp. Sie werden einzig während des dreitägigen Abstechers nach Tanger etwas ausführlicher, sprechen aber nirgends von den Eindrücken spanischer Malerei. Für den jungen Gelehrten, der eben die «Klassische Kunst» abgeschlossen hatte, muß die Berührung mit dem spanischen Barock von der stärksten Wirkung gewesen sein.

Rembrandt (1909). Bibliographie Nr. 46

Wie aus dem Text hervorgeht, handelt es sich um eine Zusammenfassung der Vorträge, die Wölfflin Anfang März 1909 von Berlin aus im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt am Main gehalten hat.

Jeder Leser der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» weiß es und jeder Hörer Wölfflins wird sich daran erinnern, welche zentrale Stellung Rembrandt in Wölfflins kunsthistorischem Weltbild einnahm. Alle Pläne aber, den Künstler in einer größeren Arbeit im Gesamten darzustellen, sind bloße Pläne geblieben. Wir erwähnten schon, daß in dem Projekt für die Herausgabe der Vorträge ein Abschnitt «Rembrandt als Erzieher» betitelt werden sollte (1917), und es wird an anderer Stelle noch darzulegen sein, daß Wölfflin in den letzten Jahren seines Lebens, bei der Arbeit an der Weiterführung seiner

«Grundbegriffe» immer wieder den Titel «Von Dürer zu Rembrandt» in Erwägung gezogen hat. Leider aber ist von dieser großen, jahrzehntelangen Bemühung um Rembrandt nur diese Zusammenfassung der Frankfurter Vorträge zum Druck gebracht worden.

Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst (1930). Bibliographie Nr. 111

Mit diesem Aufsatz, einem Beitrag zu dem Gedenkbuch, das der Lesezirkel Hottingen in Zürich zum 200. Geburtstag Salomon Geßners herausgab, hat Wölfflin ein Thema seiner Jugend wieder aufgenommen (Salomon Geßner, Frauenfeld 1889). Es ist zugleich ein Thema seiner engeren Heimat, und die bibliographischen Aufzeichnungen des jungen Gelehrten, die hier besonders ausführlich sind, erzählen davon, wie er von seiner Großmutter die alte Ausgabe des «Daphnis» und der «Idyllen» zum Geschenk erhielt, wie die Lektüre dieser Schriften zu einer Arbeit im Seminar von Michael Bernays führte, wie Bernays ihm nahelegte, mit diesem Thema zu promovieren, und wie dann schließlich, nach langer Unterbrechung, das Buch im Frühling 1889 niedergeschrieben wurde und im Herbst dieses Jahres erschien. «Die Vorrede wurde geschrieben in Rom auf dem Capitol am 13. Juli. Am Abend desselben Tages ging ich mit Hülsen nach Pompeji.»

Max Liebermann (1927). Bibliographie Nr. 96

Der kleine Aufsatz aus dem Sonderheft der Zeitschrift «Kunst und Künstler» erinnert daran, daß Wölfflin in seinen Berliner Jahren Max Liebermann näher kennen gelernt hat. Eine Notiz vom 10. April 1910 gibt einen Einblick in das Gespräch, das bei einer zufälligen Begegnung geführt wurde: «Kürzlich mit Liebermann in der Ausstellung der Schularbeiten Levin-Funke zusammengetroffen: er fragt, warum überhaupt in den Schulen malen und nicht zeichnen lasse. Das Zeichnen allein sei lehrbar, zum Malen müsse man geboren sein, und es gebe keine Möglichkeit zu ‚korrigieren‘, weil jede Farbe eine persönliche Umsetzung des Eindrucks sei.» Dieses Gespräch berührte einen Gegenstand, der Wölfflin Zeit seines Lebens am Herzen lag. Immer wieder hat er sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Zeichnung beschäftigt (s. vorn S. 250 seine Notiz über die geplanten «Bilderhefte zur Zeichnung»), und einige Monate nach der Begegnung mit Liebermann erschien im «Berliner Tageblatt» sein Aufsatz «Über das Zeichnen», der in dieser Sammlung ebenfalls neu publiziert wird.

Kurz vor seinem Abgang von Berlin hat sich Wölfflin darum bemüht, Liebermann den Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät verleihen zu lassen. In einer ersten Fakultätssitzung, im April 1910, wurde der Antrag abgelehnt, dann aber in einer späteren Sitzung, am 29. Februar 1912, angenommen. In der Laudatio, die Wilamowitz ins Lateinische zu übersetzen hatte, charakterisierte Wölfflin den Künstler und zugleich den Stil des Impressionismus mit folgenden Worten: «... der verehrte Mann, der die Malerei dahin geführt hat, wohin sie schon längst strebte, die Dinge nicht so zu malen, wie sie nach den Lehren unseres Wissens sind, sondern so, wie sie den Augen am ehesten erscheinen; der selbst das, was keine Gestalt und keine Form kennt, die Luft und das Licht und die Bewegung, die alles durchdringen, mit seinen Farben einfängt, es zwingt und festhält; der selbst ein regsamer, scharfer Kopf ist und, wenn er die Züge der Mitlebenden malt, die Form und das Leben und den Funken des Geistes wie atmende Dinge mit unvergleichlichem Erfolge wiedergibt.»

Über Hodlers Tektonik (1928). Bibliographie Nr. 103

Im Zusammenhang mit seinen Studien über die Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts, die in Vorlesungen und Vorträgen ihren Niederschlag fanden, hat sich Wölfflin eingehend mit Hodler be-

schäftigt. Die Kunst des Genfer Malers erschien ihm in mancher Hinsicht als eine andere Formulierung des Kompositionsproblems, das ihn an Marées und Böcklin so sehr fesselte: das «Sehen im Großen», das von Hodler mit äußerster Anspannung aller linearen Elemente angestrebt wurde. Wir können an einzelnen Reisenotizen verfolgen, wie Wölfflin sich bemüht hat, die Landschaft mit Hodlers Augen zu sehen und sein Prinzip des Parallelismus zu erkennen. «Berg neben Berg – das sieht jeder und jeder meint auch, er habe das Ganze gesehen, aber das Motiv, das sich ergibt, wenn Anfang und Ende zusammengebogen werden, das sieht nicht jeder, und doch steckt darin erst der Sinn.» – «Hodlers Ansicht der Engadiner Berge gegen Maloja . . . mit Wiederholung der Kurve als Spiegelbild im Wasser des Sees» (Herbst 1909). Und acht Jahre später: «Zwei Katzen sind mehr als nur zwei einzelne Tiere: jetzt tritt auf einmal das Gesetz der Bildung zu Tage, die übereinstimmenden Linien verstärken sich gegenseitig, der Rücken gewinnt doppelte Kraft, wenn er im Rücken eines zweiten Tieres sein Echo findet. Bedeutung des Parallelismus in der Kunst» (1917).

IV. Fragen der Kunsterziehung und Geschmacksbildung

Über Galeriekataloge (1907). Bibliographie Nr. 42

Über kunsthistorische Verbildung (1909). Bibliographie Nr. 47

Über das Zeichnen (1910). Bibliographie Nr. 51

Über das Erklären von Kunstwerken (1921). Bibliographie Nr. 74

Künstler und Publikum (1930). Bibliographie Nr. 108

So häufig und gerne sich Wölfflin in den Vorlesungen und im Gespräch über Fragen der Erziehung und der Geschmacksbildung äußerte, so selten hat er seine immer auf eine gewisse Skepsis gestimmte Meinung zum Druck gebracht. Die Aufsätze, die wir hier zusammenstellen, bilden in gewissem Sinne ein Gegenstück zu den wissenschaftlichen Untersuchungen, die er unter dem Titel «Kritische Kunstgeschichte» in den «Gedanken» vereinigt hat. In jenen Untersuchungen werden die materiellen und geistigen Werkzeuge des Gelehrten einer kritischen Prüfung unterzogen (wobei die Einleitung «Über Abbildungen und Deutungen» die Aufsätze «Wie man Skulpturen aufnehmen soll» aus den Jahren 1896/97 und 1914 zusammenfaßt), hier dagegen die Voraussetzungen, unter denen sich das kunstliebende Publikum sein Urteil bildet.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß der Aufsatz «Über das Zeichnen», mit welchem sich Wölfflin an der Festnummer des «Berliner Tageblatt» zur Hundertjahrfeier der Berliner Universität (10. Oktober 1910) beteiligte, den Gegenstand eines Gesprächs mit Max Liebermann nahe berührt (S. 255). Bei keinem anderen Thema aber müssen wir es so sehr wie hier bedauern, daß Wölfflin es nie zu einer größeren Arbeit hat auswaschen lassen. Die Überzeugung von der kapitalen Wichtigkeit des Zeichnens für das Verständnis bildender Kunst war einer seiner festesten Glaubenssätze, den er in den Büchern sowohl wie in den Vorlesungen immer wieder mit neuem Nachdruck ausgesprochen hat. Es kann gar keine Frage sein: die Zeichnung, sowohl die eigentliche Skizze des Künstlers selbst wie die nachschaffende «Kopie» des Betrachters, bildete für ihn das natürliche Mittel, die «Vorstellungsformen» im Kunstwerk zu erkennen. Daher auch seine stete Beschäftigung mit dem Problem der Kinderzeichnung, wovon leider nur seine Rezension des posthum erschienenen Buches von Gustaf Britsch zum Drucke gelangt ist (Bibliographie Nr. 99). Das Problem der Zeichnung nahm in Wölfflins Denken eine so zentrale Stellung ein, daß er bei den ersten Vorarbeiten für die

«Grundbegriffe» die Frage erwog: «Ob das Buch nicht auf *Zeichnung* zu beschränken sei? Darin wäre alles gegeben, was ich *exakt* behandeln kann... Ein Buch, das ganz wissenschaftlich gehalten werden kann und zugleich das praktische Arbeiten in System und Grenzen bringt.» (1909.) Als dann das Buch in der bekannten Form 1915 erschienen war, da wurde 1917 die Herausgabe von «Bilderheften zur Zeichnung» erwogen (vorn S. 250), und noch ganz spät finden sich in den Notizen verstreute Gedanken über das Verhältnis der Kinderzeichnung zur Zeichnung des Künstlers, sowie Anregungen für die Gestaltung des kunsthistorischen Zeichenunterrichts, die in einer früheren Niederschrift so umschrieben werden: «... Man müßte anfangen mit dem Material, den Linien als den Darstellungsmitteln. Der Lehrling müßte eine bestimmte Summe von Strichen, Kurven und Schwüngen beherrschen und bereits frei zu Figuren zusammensetzen, bevor er vor die Natur gestellt wird.» (1910.)

Unter den Arbeiten dieser Gruppe nimmt die Broschüre «Das Erklären von Kunstwerken» eine besondere Stellung ein. Sie erschien 1921 in erster Auflage als Heft 1 der «Bibliothek der Kunstgeschichte», und die Bedeutung, die Wölfflin der kleinen Schrift beimaß, geht auch aus dem Umstand hervor, daß er zwanzig Jahre später ihrer dritten Auflage (nunmehr Band 1 der «Kleinen Bücherei zur Geistesgeschichte») eine «Nachschrift» anfügte, welche die für ihn brennende und zentrale Frage der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» von neuem und, wie wir heute sagen müssen, zum letzten Male, zusammenfaßte. Entsprechend unserem Vorhaben, in diesem Bande nur Texte zu publizieren, deren Inhalt nicht in die bekannten Bücher übergegangen ist, haben wir darauf verzichtet, diese Nachschrift von 1940 hier abzudrucken. Denn ihre leitenden Gedanken finden sich, etwas anders formuliert, auch in dem Abschnitt «Über Formentwicklung» des Buches «Gedanken zur Kunstgeschichte», ferner schon in dem «Logos»-Aufsatz von 1933 (Bibliographie Nr. 120), den Wölfflin sowohl 1941 in den «Gedanken» wie auch 1943 in der achten Auflage seiner «Grundbegriffe» als Nachwort und vorläufigen Ersatz für den «als wünschbar erachteten» zweiten Band dieses Werkes publiziert hat.

In diesen Zusammenhang gehört auch die schöne Rede über Sinn und Aufgabe einer Kunstsammlung, die Wölfflin am 2. Januar 1916 bei der Eröffnung des neuen Museums in Winterthur gehalten hat. Sie ist «auf Grund von Notizen des Referenten» im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung, Nr. 19, vom 5. Januar 1916, wiedergegeben.

V. Nachrufe

Ferdinand Dümmler (1896). Bibliographie Nr. 17

Ferdinand Dümmler, Wölfflins Vorgänger im Dekanat der Philosophischen Fakultät zu Basel, war als Einunddreißigjähriger 1890 aus Gießen nach Basel berufen worden, wo er bis zu seinem frühen Tode das Ordinariat für klassische Philologie innehatte. Leider enthält der Nachlaß Wölfflins keinerlei Zeugnisse für die im Nachruf erwähnten Begegnungen der beiden Gelehrten. In Basel gehörte Dümmler zu den ständigen Gästen eines Mittagstisches, an welchem auch Wölfflin, der Orientalist Adam Mez, der Philosoph Karl Joel u. a. teilnahmen. Sein Plan, ein Werk über die «Kultur der Antike» zu schreiben — es ist dem frühen Tod zum Opfer gefallen — war mitbestimmend für den Entschluß Jacob Burckhardts, seine «Griechische Kulturgeschichte» nicht zu publizieren. S. Felix Stähelin in Band VIII der Burckhardt-Gesamtausgabe, p. XXXIV, und Paul Wolters, Aus F. D.'s Leben. Leipzig 1917, 272.

Michael Bernays (1897). Bibliographie Nr. 21

Michael Bernays, der geistvolle Germanist, dem Wölfflin vor allem in seinen Münchener Studenten- und Privatdozentenjahren auch persönlich nahestand, bekleidete die Münchener Professur von 1873 bis 1890. Aus Wölfflins Notizen können wir vermuten, wie sehr Bernays den jungen Gelehrten geschätzt hat. Von der Anregung, die er ihm für die Beschäftigung mit Geßner gab, war oben die Rede (S. 255).

Bernays starb am 25. Februar 1897, ein halbes Jahr vor Jacob Burckhardt, im Alter von 63 Jahren in Karlsruhe, wohin er sich nach Aufgabe seiner Professur zurückgezogen hatte.

Jacob Burckhardt (1897). Bibliographie Nr. 22

Wenn wir die Einleitungen zu den von ihm betreuten Bänden der Burckhardt-Gesamtausgabe mitzählen, so hat sich Wölfflin zwischen 1897–1941 nicht weniger als vierzehnmal über seinen Lehrer und dessen Werke öffentlich ausgesprochen. Vier von diesen stets so warmen und persönlichen Texten sind in die «Gedanken zur Kunstgeschichte» übergegangen. Trotzdem haben wir uns entschlossen, diesen Nachruf von 1897 in unsere Sammlung aufzunehmen. Denn aus diesen Zeilen spricht unmittelbar der tiefe Eindruck, den der Tod des greisen Lehrers und Vorgängers auf den jungen Wölfflin gemacht hat. Der Herausgeber erinnert sich, mit welcher inneren Bewegung noch der Achtzigjährige von diesem für ihn so ereignisreichen Sommer 1897 und von den letzten Besuchen bei Jacob Burckhardt sprach.

Über die Einzelheiten der menschlichen und wissenschaftlichen Begegnung zwischen den beiden Gelehrten wird die bevorstehende Publikation ihres Briefwechsels Aufschluß geben.

Herman Grimm (1901). Bibliographie Nr. 31

Aus Wölfflins Aufzeichnungen geht hervor, daß er seinen berühmten Vorgänger auf dem Berliner Lehrstuhl erst im Dezember 1900, bei den Berufungsverhandlungen in Berlin, näher kennen gelernt hat. Grimm war gegen die Wahl Wölfflins (ebenso gegen Henry Thode und Franz Wickhoff) gewesen und für Robert Vischer eingetreten. In einer ersten Unterredung mit Wölfflin warf er diesem wie auch Jacob Burckhardt vor, sie hätten beide in ihren kunstgeschichtlichen Büchern über die Renaissance die mit der Kunst parallel laufenden Strömungen der «Poesie, Philologie und Religion» vernachlässigt. Später dann, als sie über die bevorstehenden Aufgaben Wölfflins in Berlin sprachen, meinte er zu ihm: «Sie kommen an die erste Stelle der Welt». Und dazu notierte Wölfflin: «Berlin verlangt die universelle Bildung als Boden und die Behandlung der prinzipiellen Probleme. Va bene! Ich verlange nach nichts anderem. Bisher habe ich das eigentlich künstlich zurückgedrängt.»

Wenige Monate nach diesen Begegnungen starb Herman Grimm am 16. Juni 1901.

Ernst Heidrich (1914) Bibliographie Nr. 58

Ernst Heidrich, 1880 geboren, hatte 1905 bei Wölfflin in Berlin promoviert, sich 1909 dort habilitiert und war auf Wölfflins Empfehlung im Dezember 1910 nach Basel berufen worden. Im Sommer 1914, wenige Monate vor seinem Tode, erhielt er den Lehrstuhl Georg Dehios in Straßburg, und die Beratungen über seine Nachfolge in Basel (die dann Friedrich Rintelen anvertraut wurde) führten Wölfflin damals mehrfach noch mit Heidrich in Arlesheim zusammen.

Drei Jahre später, 1917, verfaßte Wölfflin das Vorwort für die «Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte», welche von Heidrichs Freunden posthum herausgegeben wurden (Bibliographie Nr. 61). «Es sind Stellen darin», schreibt Wölfflin, «die zum Schönsten gehören, was deutsche Kunsthistoriker geschrieben haben.»

VI. Kunsthistorische Parerga

Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1893) Bibliographie Nr. 12

Die Studie über Wackenroder, mit welcher sich Wölfflin an der wissenschaftlichen Ehrung für Michael Bernays beteiligte, gehört mit dem Buch über Salomon Geßner in den Umkreis seiner Untersuchungen zur Kunst- und Literaturgeschichte des späten 18. Jahrhunderts. Die Notizen lassen erkennen, daß auch hier ursprünglich weiter reichende Pläne erwogen wurden, von denen jedoch nur die beiden genannten Arbeiten zum Abschluß gelangt sind. In den Notizen zu dem früher genannten Vortrag über «Neuere Bewegungen in der Kunstgeschichte» kam Wölfflin wohl mehrfach auf einzelne Probleme zurück. Allein die Arbeit hat sich nie zu einer Publikation oder einem zusammenhängenden Manuskript verdichtet.

Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel (1894) Bibliographie Nr. 14

Wölfflin war als junger Professor in Basel auch Mitglied der Kommission für das Historische Museum. Dieser Aufsatz, sein Beitrag zu dem Festbuch, das zur Eröffnung des Museums in der ehemaligen Barfüßerkirche herausgegeben wurde, gehört zusammen mit der «Bamberger Apokalypse» (1918) zu den wenigen Publikationen über mittelalterliche Kunst. So sehr er davon überzeugt war, mit seinen «Grundbegriffen» einer wissenschaftlichen Beurteilung aller Kunst die Wege geebnet zu haben, so konsequent blieb er in seinen größeren Arbeiten dem Umkreis Renaissance und Barock treu, von dem er ausgegangen war.

Zur Kritik des Telldenkmals in Altdorf (1895) Bibliographie Nr. 16

Es handelt sich um einen der wenigen Fälle, in denen Wölfflin öffentlich zu einer aktuellen künstlerischen Frage Stellung genommen hat. Das Denkmal, ein Werk von Richard Kießling, war kurz vorher eingeweiht worden. In dem Urteil Wölfflins klingt die These Adolf Hildebrands von der Reliefwirkung der Plastik, mit welcher er sich zwei Jahre vorher in der Rezension von Hildebrands «Problem der Form» auseinandergesetzt hatte, deutlich nach.

Indische Baukunst (1921/22) Bibliographie Nr. 77

Mit Ausnahme eines kurzen Exzerptes, das der junge Heinrich Wölfflin 1887 aus Schnaases «Niederländischen Briefen» anfertigte (in denen, bei Anlaß eines Besuches ihres Autors im Museum zu Leyden, auch über indische Kunst gesprochen wird) finden sich in Wölfflins Aufzeichnungen keine Anhaltspunkte für eine nähere Beschäftigung mit diesem Kulturkreis. Das Geleitwort zur Publikation

La Roches ist ein Dokument der Freundschaft für diesen hochbegabten Basler Architekten, der, 1863 geboren, schon 1922, unmittelbar nach Erscheinen dieses Werkes, gestorben ist. Er hat Wölfflin 1889 in Florenz zu Adolf Hildebrand gebracht, dann 1892 zu Wölfflins Aufsatz über die Sixtinische Decke eine Rekonstruktion des ursprünglichen Projektes von Michelangelo beigezeichnet (Bibliographie Nr. 7) und Wölfflin auf zahlreichen Reisen begleitet. In Basel erinnern an ihn mehrere größere Bauten, darunter die 1893–1896 errichtete Universitätsbibliothek, deren Projekt seinerzeit von Jacob Burckhardt mit den Worten begrüßt wurde: «La Roches Plan, in nobelem einfachem Barocco, ist auf alle Weise genial.» (Briefwechsel mit H. von Geymüller, München 1914, 135.)

Die einleitenden Worte des Aufsatzes enthalten eine der wenigen Äußerungen Wölfflins zur modernen Kunst und zugleich das eindeutige Bekenntnis dafür, wie sehr die zeitgenössische Kunst dem Historiker neue Maßstäbe an die Hand zu geben vermag.

Über Stendhals Geschichte der Malerei in Italien (1924) Bibliographie Nr. 87

Wölfflins Interesse an Stendhal geht weit in frühere Jahre zurück. Es galt ebenso sehr dem Schriftsteller selbst wie der literarischen Form seiner Bücher über Italien. Denn immer wieder hat Wölfflin den Plan erwogen, ein Reisetagebuch über Italien zu schreiben und sich in dieser freieren Form auszusprechen. Seine Aufzeichnungen enthalten viele Ansätze nach dieser Richtung hin, aber keiner hat sich je zu einer endgültigen Gestalt verdichtet.

Kurz nach dem Erscheinen des «Dürer», den Wölfflin stets als das im wissenschaftlichen Sinne strengste seiner Bücher betrachtet hat, notierte er unter dem Stichwort «Italien»: «Die Form des Reisetagebuches zu erwägen. Größte Freiheit der Mitteilung. Systematisches und Augenblickliches verbunden wie bei Goethe. Das Ganze komponiert mit Schlußsteigerung. Die typischen Erlebnisse, aber gewonnen aus vielen Reisen; was so an Reiz des Momentan-Wirklichen verloren geht, zu ersetzen durch Reichtum und Tiefe. Nicht ‚Corinne‘ und nicht ‚Franz Sternbalds Wanderungen‘, sondern immer *mein* Tagebuch . . . Mangel an derartigen Büchern. Daß Stendhal, Taine immer wieder gelesen werden . . . An Geschichtlichem nur so viel als jetzt noch lebendig ist. Winckelmann und ‚Villa am Meer‘. Ein Buch für alle, die mit der ‚Anregung‘ Italiens nichts machen können» (1907). Und neun Jahre später, gleich nach dem Erscheinen der «Grundbegriffe»: «Buch über Italien, während man nicht reisen kann. Mittelmeer. Sinn des Buches: non ultra montes, sed supra montes. Das Wesen des südlichen Erlebnisses. Form des Buches: Tagebuch = Stendhal? Systematische Konzeption = Hehn?» (1916).

Immer wieder hat in Wölfflins Arbeit die systematische Konzeption gesiegt. Einen Niederschlag all dieser Pläne und Gedanken enthält dann das Buch «Italien und das deutsche Formgefühl» von 1931, und gerade es hat von allen Büchern Wölfflins, vielleicht weil es eben ein Fragment eines viel umfassenderen, eigentlich anders gemeinten Planes ist, die geringste Wirkung getan.

So bleiben uns nur einzelne, rasch hingeworfene Skizzen zu Situationsschilderungen übrig, von denen wir zwei hier wiedergeben: «Dom von Lucca. Ostersonntagnachmittag. Es wird am Hochaltar zelebriert. Menschenleer die weiten Hallen, nur Kinder auf den Stufen des Chores, spielende Kinder, von denen man ab und zu einen kleinen Schrei hört, im Eifer des Spiels ausgestoßen» (1906). – «Eintritt in Italien. Chiavenna. Café am Platz. Die Frau mit Trauben und Feigen geht vorüber. Der Brunnen auf dem Platz. ‚Acqua‘ (Vieh wird getränkt). Die alten Bergstraßen über Splügen und Septimer gehn auseinander. Der Hallenhof vor der Kirche. Erinnerung an die Küsten jenseits des mittelländischen Meeres. Die Berge schauen herein. Ein Priester geht in den Säulengängen auf und ab mit dem Brevier: Rom» (1923).

Zürich – Die alte Stadt (1933) Bibliographie Nr. 122

Von den zahlreichen Charakteristiken alter Städte, die Wölfflin für seine Vorlesungen und Vorträge in Stichworten notiert hat, ist diese die einzige, die ausgearbeitet wurde und im Druck erschien. Sie erinnert daran, daß das Studium alter Städte, ihrer Situation und ihrer wichtigsten Bauwerke, Wölfflin ungemein am Herzen lag und ihn auf seinen Reisen dauernd beschäftigte.

Jedesmal, wenn er die Übersiedelung in einen neuen Wirkungskreis erwog, hat er, bevor er den endgültigen Entschluß faßte, die Argumente, die für den bisherigen und für den neuen Wohnsitz geltend gemacht werden konnten, sorgfältig aufgezeichnet und gegen einander abgewogen. So schon 1901 vor der Übersiedelung nach Berlin, so besonders eingehend 1912, als die Berufung nach München an ihn herantrat, und so auch 1924, vor der Rückkehr in die Schweiz. Etwas von den Überlegungen, die er damals niederschrieb, ist dann zehn Jahre später auch in diese Arbeit über Zürich hineinverflochten worden.

Es ist eine schöne Fügung, daß diese einzige wirklich ausgeführte städtebauliche Studie derjenigen Stadt gilt, die er länger als irgend eine andere, über 21 Jahre lang, bewohnt hat.

Die Redaktion des Zürcher Stadtbuches hat dem Aufsatz unter anderm auch ein Bild des schönen Hauses am Thalacker 39 mitgegeben, in welchem Wölfflin von 1924–1945 das oberste Geschöß bewohnte. Wir setzen es an den Schluß der Abbildungen dieses Bandes (S. 241). Hier ist Heinrich Wölfflin am späten Nachmittag des 19. Juli 1945 gestorben.



BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN HEINRICH WÖLFFLINS

1886–1943

Vorbemerkung zur Bibliographie

Für die Zusammenstellung dieses Verzeichnisses aller im Druck erschienenen Arbeiten Heinrich Wölfflins standen dem Herausgeber drei kleinere Bibliographien zur Verfügung:

1. Ein im Nachlaß Wölfflins aufgefundenes, von ihm selbst sehr sorgfältig redigiertes Verzeichnis der Titel 1–8, in welchem (mit Ausnahme von 8) die Entstehungsgeschichte jeder einzelnen Arbeit kurz geschildert wird. Wir geben auf S. 247, 248, 255 einige Proben dieser Texte.

2. Das «Verzeichnis der bisher erschienenen Bücher und Aufsätze Wölfflins», das Franz Landsberger im Anhang seiner kleinen Monographie publiziert hat (H. W., Berlin 1924, S. 98). Es umfaßt bis 1924 insgesamt 58 Titel, zu denen in unserer Bibliographie für den gleichen Zeitraum weitere 25 hinzugekommen sind.

3. Eine Liste «Aufsätze von H. Wölfflin in Schweizer Zeitungen und Zeitschriften», die Herr Dr. Eduard Vodoz in Bern zusammengestellt und dem Herausgeber in liebenswürdiger Weise überlassen hat. Sie reicht mit ihren vierzehn Titeln von 1921–1933.

Mehrere wertvolle Angaben verdankt der Herausgeber Herrn Prof. Werner Weisbach in Basel.

Zahlreiche Hinweise ergaben sich aus dem Nachlaß Heinrich Wölfflins, dessen Benutzung Herr Prof. Ernst Wölfflin dem Herausgeber gestattet hat. Zwar enthält der Nachlaß nur einen geringen Teil der Aufsätze, allein aus seinen vielen wissenschaftlichen Notizen wurde manche Spur sichtbar, die dann schließlich zur Auffindung eines verschollenen Textes führte.

Trotzdem ist es sehr wohl möglich, daß unsere Bibliographie auch jetzt noch Lücken aufweist. Mehrere Entwürfe zu Rezensionen von Büchern, die sich im Nachlaß gefunden haben, konnten nicht identifiziert werden, und die fast hermetische Abschließung der Schweiz von Deutschland in der Zeit der Vorbereitung dieses Buches vereitelte eine ganze Reihe von Nachforschungen. Der Herausgeber bittet deshalb die Leser, ihn auf fehlende Titel aufmerksam zu machen.

Bei der Anlage der Bibliographie wurde der Grundsatz befolgt, nur diejenigen Texte aufzunehmen, die eindeutig von Wölfflin selbst so niedergeschrieben und zum Druck gebracht worden sind. Sonderdrucke von Zeitschriften-Aufsätzen sind so wenig genannt wie die zahlreichen Zweitdrucke, die sich besonders in den späteren Jahren mehren. Auch die Referate über Vorträge, soweit sie nicht eindeutig von Wölfflin selbst stammen, wurden weggelassen. Leider enthält der Nachlaß kein einziges vollständiges Manuskript weder zu Vorträgen noch zu Vorlesungen.

Ein Problem besonderer Art stellten die Bücher. Fast alle sind sie in mehrere Sprachen übersetzt, drei von ihnen in späteren Jahren durch andere Gelehrte bearbeitet worden. Da nun aber Wölfflin selbst an den Neuauflagen seiner Bücher stets nur unwesentliche Retouches angebracht hat, so ergab sich für die Bibliographie von selbst das Verfahren, die Übersetzungen wegzulassen und die Neuauflagen nur dann zu nennen, wenn das betreffende Buch durch einen anderen Herausgeber auch ein anderes Gesicht bekommen hat.

- 1 *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Inaugural-Dissertation, der hohen philosophischen Fakultät der Universität München zur Erlangung der höchsten akademischen Würden vorgelegt von H. W. München 1886 (Dr. C. Wolf & Sohn).
- 2 *Renaissance und Barock*. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien (Habilitationsschrift). München 1888 (Theodor Ackermann). Siehe auch Nr. 40, 92.
- 3 *Salomon Geßner*. Mit ungedruckten Briefen. Von H. W. Mit Reproduktionen von Radierungen Salomon Geßners. Frauenfeld 1889 (J. Huber).
- 4 *Zur Lehre von den Proportionen*. In: Deutsche Bauzeitung (Berlin) XXIII. 1889, S. 278.
- 5 *Die sixtinische Decke Michelangelos*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) XIII. 1890. S. 264–272.
- 6 *Die Jugendwerke des Michelangelo*. Mit 13 Abbildungen. München 1891 (Theodor Ackermann).
- 7 *Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke*. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen (Berlin) XIII. 1892, S. 178–182.
- 8 *Hans von Marées*. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Neue Folge III. 1892, S. 73–...
- 9 *Die antiken Triumphbogen in Italien*. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XVI. 1893, S. 11–27.
- 10 *Besprechung von Willy Pastor, Donatello*. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet. Gießen 1892. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XVI. 1893, S. 131–132.
- 11 *Florentinische Madonnenreliefs*. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Neue Folge IV. 1893, S. 107–111.
- 12 *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: Studien zur Literaturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg und Leipzig 1893 (Leopold Voß), S. 61–73.
- 13 *Ein Künstler über Kunst*. (Besprechung von Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893). In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München. Nr. 157 vom 11. Juli 1893.
- 14 *Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel*. In: Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894 (R. Reich), S. 151–158.
- 15 *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Besprechung von August Schmarsows Antrittsvorlesung, Leipzig 1894). In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XVII. 1894, S. 141–142.
- 16 *Zur Kritik des Tell-Denkmal in Altdorf*. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 269 vom 28. September 1895 (Feuilleton, Kleine Chronik).
- 17 *Ansprache am Grabe von Ferdinand Dümmler*. In: Ferdinand Dümmler, geboren den 10. Februar 1859, gestorben den 15. November 1896. Basel 1896, S. 17–20.
- 18 *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Neue Folge VII. 1896, S. 224–228 und VIII. 1897, S. 294–297. Siehe auch Nr. 56.
- 19 *Die Böcklin-Ausstellung zu Basel*. In: Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe (Leipzig), Neue Folge IX. 1897, Sp. 34–37.
- 20 *Besprechung von Corrado Ricci, Antonio Allegri da Coreggio*. ed. Jahn. Berlin 1897. In: Deutsche Literaturzeitung (Berlin) XVIII. 1897, Sp. 583–585.
- 21 *Michael Bernays †*. In: Sonntagsbeilage der Allgemeinen Schweizer Zeitung, Nr. 11 vom 7. März 1897.
- 22 *Jacob Burckhardt †*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XX. 1897, S. 341–346.
- 23 *Raffaels als Madonnenmaler*. In: Das Museum (Berlin und Stuttgart) I. 1897, S. 69–70.

- 24 *Raffaels Bildnisse*. In: Das Museum (Berlin und Stuttgart) II. 1898, S. 45–47.
- 25 *Arnold Böcklin*. Festrede gehalten am 23. Oktober 1897. In: Basler Jahrbuch. Basel 1898, S. 218 bis 229.
- 26 Besprechung von: *Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig 1897. In: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe (Leipzig). N. F. IX. 1898, Sp. 292–293.
- 27 *Die Fresken Raffaels im Vatikan*. In: Das Museum (Berlin und Stuttgart) III. 1899, S. 69–72.
- 28 *Die klassische Kunst*. Eine Einführung in die italienische Renaissance. Mit 110 erläuternden Abbildungen. München 1899 (F. Bruckmann AG.). Siehe auch Nr. 84.
- 29 *Jacob Burckhardt «Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte»*. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München. Nr. 65 vom 18. März 1899.
- 30 *Velazquez*. In: Die Zukunft (Berlin) XXVIII. 1899, S. 446–449.
- 31 *Zur Erinnerung an Herman Grimm*. In: Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe (Leipzig), Neue Folge XII. 1901, Sp. 481–484.
- 32 *Arnold Böcklin*. Bei Anlaß von Schicks Tagebuch. In: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst (München) III. Oktober 1901, S. 1–8.
- 33 *Ein Buch zur Kunstgeschichte Basels* (Besprechung von: Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901. Basel 1901). In: Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe (Leipzig). Neue Folge XIV. 1902, Sp. 91–93.
- 34 Besprechung von: *Werner Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Berlin 1901. In: Deutsche Literaturzeitung (Berlin), XXIII. 1902, Sp. 958–959.
- 35 *Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar*. In: Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen (Berlin) XXV. 1904, S. 106–114.
- 36 Besprechung von: *Ludwig Justi, Dürers Dresdner Altar*. Leipzig 1904. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) XXVIII. 1905, S. 87–89.
- 37 *Zur Kritik von Dürers Dresdner Altar*. In: Dresdner Jahrbuch, 1905, S. 20–24.
- 38 *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1905 (F. Bruckmann AG.).
- 39 Besprechung von: *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts*. ed. Paul Ganz. Basel 1904 ff. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XXVIII. 1905, S. 90.
- 40 *Renaissance und Barock*. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Zweite, vollständig neu illustrierte Auflage, bearbeitet von *Hans Willich*. München 1907 (F. Bruckmann AG.). Siehe auch Nr. 2, 92.
- 41 *Über das Erhalten von Altertümern*. In: Berner Rundschau (Bern). I. 1906/07, S. 374–377.
- 42 *Über Galeriekataloge*. In: Kunst und Künstler (Berlin). VI. 1907, S. 51–54.
- 42^a *Neue Meinungen über die Mediceergräber Michelangelos*. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München). 1907. Nr. 74, S. 585–586.
- 43 Geleitwort zu: *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*. Herausgegeben von Ernst Heidrich. Berlin 1908 (Julius Bard), S. 359–360.
- 44 Besprechung von: *Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Wien 1908). In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XXXI. 1908, S. 356–357.
- 45 Besprechung von: *Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XXXII. 1909, S. 335–336.
- 46 *Rembrandt*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main 1909, S. 3–10.
- 47 *Über kunsthistorische Verbildung*. In: Die Neue Rundschau (Berlin) XX. 1909, S. 572–576.
- 48 Besprechung von: *Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte*, 2. Bd., Das Mittelalter, 8. Aufl. ed. Neuwirth; 4. Bd., Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, ed. Becker, Leipzig 1909. In: Deutsche Literaturzeitung (Berlin) XXXI. 1910, Sp. 1327–1329.
- 49 Besprechung von: *Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*. München und Leipzig 1909. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XXXIII. 1910, S. 551–552.

- 50 Besprechung von: *Franz L. Müller, Die Aesthetik Albrecht Dürers*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) XXXIII. 1910, S. 552–553.
- 51 *Über das Zeichnen*. In: Der Zeitgeist Nr. 41. Beilage zum Berliner Tageblatt vom 10. Oktober 1910. (Festnummer zum hundertjährigen Jubiläum der Berliner Universität)
- 52 *Antrittsrede bei der Aufnahme in die Berliner Akademie am 29. Juni 1911*. In: Sitzungsberichte der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften. Bd. XXXII. 1911, S. 5–7.
- 53 *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*. (Fußnote: «Der Aufsatz gibt ungefähr den Inhalt eines Vortrages, der am 7. Dezember 1911 vor der Gesamtakademie gehalten wurde.») In: Sitzungsberichte der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin). Bd. XXXI. 1912, S. 572–578.
- 54 *Über den Begriff des Malerischen*. In: Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur (Tübingen) IV. 1913, S. 1–7.
- 55 *Albrecht Dürer. Handzeichnungen*. Herausgegeben von H. W. München 1914 (R. Piper & Co.).
- 56 *Wie man Skulpturen aufnehmen soll? (Probleme der italienischen Renaissance)*. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig). Neue Folge XXVI. 1914, S. 237–244.
- 57 *Die Architektur der Deutschen Renaissance*. Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften (München) am 14. November 1914. München 1914 (Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften). Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 110–119.
- 58 *Rede bei der Gedenkfeier für Ernst Heidrich in der protestantischen Kirche zu Arlesheim am 7. Dezember 1914*. In: Zur Erinnerung an Ernst Heidrich. Privatdruck Basel, o. J., S. 7–13.
- 59 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915 (F. Bruckmann AG.).
- 60 *Moritz von Schwund und Carl Spitzweg. Bilder der Heimat*. Mit einem Geleitwort von H. von Grauert (in späteren Auflagen von Dr. Albert Dietrich) und einem beschreibenden Verzeichnis der Bilder von H. W. Berlin 1916 (Furche-Verlag).
- 61 Vorwort zu: *Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*. Basel 1917 (Benno Schwabe & Co.), S. 5–6.
- 62 *Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*. München 1918 (Verlag der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften).
- 63 *Adolf von Hildebrand, zu seinem 70. Geburtstag am 6. Oktober (1918)*. In: Kunst und Künstler (Berlin) XVI. 1918, S. 6–20.
- 64 *Jacob Burckhardt. Zum hundertsten Geburtstag 25. Mai 1918*. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Neue Folge XXIX. 1918, S. 127–132. Wieder abgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 155–163.
- 65 *Jacob Burckhardt*. In: Vossische Zeitung (Berlin) Nr. 264 (Sonntagsausgabe) vom 26. Mai 1918.
- 66 *Jacob Burckhardt. Zum 100. Geburtstag am 25. Mai*. In: Deutscher Wille. Des Kunstwarts 31. Jahr (München) 1918, S. 100–102.
- 67 *Zum Thema Bücherpreise*. In: Kunstchronik und Kunstmarkt (Leipzig), Neue Folge XXX. 1919, S. 416.
- 68 Passus aus einem Briefe Wölfflins, mit einem Urteil über *Georg Klebs*. Mitgeteilt von Hermann Oncken im Vorwort zu: *Georg Klebs, Erinnerungen an Jacob Burckhardt*. Heidelberg 1919, S. 5.
- 69 *Zu Jacob Burckhardt*. Besprechung von Otto Markwart, *Jacob Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre*. Basel 1920. In: Schweizerland (Zürich) VI. 1920, S. 665–667.
- 70 *In eigener Sache. Zur vierten Auflage meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»*. In: Kunstchronik und Kunstmarkt (Leipzig). Neue Folge XXXI. 1920, S. 397–399. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), mit dem Untertitel: *Zur Rechtfertigung meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»*, S. 15–18.

- 71 Besprechung von: *Werner Weisbach, Trionfi. Berlin* 1919. In: Der Bücherwurm. Eine Monatsschrift für Bücherfreunde (Dachau bei München). VI. 1920, Heft 1.
- 72 *Qui tacet consentire videtur*. In: Kunstchronik und Kunstmarkt (Leipzig). Neue Folge XXXI. 1920, S. 457.
- 73 *Zur Erinnerung an Adolf von Hildebrand*. In: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton vom 6. Februar 1921, Nr. 192.
- 74 *Das Erklären von Kunstwerken*. Bibliothek der Kunstgeschichte, herausgegeben von Hans Tietze. Bd. I. Leipzig 1921 (F. A. Seemann). Siehe auch Nr. 128.
- 75 Besprechung von: *Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin* 1921. In: Deutsche Literaturzeitung (Berlin) CLII. 1921, Sp. 470–471.
- 76 *Albrecht Dürer* (Festrede bei der Eröffnung der allgemeinen deutschen Studententagung in Erlangen, am 30. Juni 1921). Darmstadt 1922 (Otto Reichl). Wiederabgedruckt in der 5. Auflage des Buches Die Kunst Albrecht Dürers, München 1926, S. 1–14, unter dem Titel «Zur Einleitung». Ebenso in der 6., von Kurt Gerstenberg bearbeiteten, Auflage. München 1943, S. 10–21.
- 77 Geleitwort zu: *Emanuel La Roche, Indische Baukunst*. Herausgegeben unter Mitwirkung von Alfred Sarasin. Mit einem Geleitwort von H. W. und einem Literaturverzeichnis von Emil Gratzl. Basel 1921–1922. Geleitwort Bd. I, S. XIII–XIV.
- 78 *Die Kopfzeichnungen zu Dürers Apostelbild*. In: Jahrbuch für Kunstsammler (Frankfurt am Main) II. 1922, S. 9–12.
- 79 *Italien und das deutsche Formgefühl*. In: Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur (Tübingen). X. 1922, S. 251–260. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 119–126.
- 80 *Gotische Holzschnitte* (Besprechung von Kurt Glaser, Gotische Holschnitte, Berlin 1923). In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 680, vom 20. Mai 1923.
- 81 *Zur Beurteilung von Dürers großen Apostelköpfen*. In: Kunstchronik und Kunstmarkt (Leipzig). Neue Folge XXIV. 1923, S. 284–285.
- 82 *Zur Interpretation von Dürers Melancholie*. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (Leipzig) 1923, S. 175 bis 181. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 96–105.
- 82^a *Die Entartung des Englischen Gartens in München*. In: Der Zwiebfisch (München) XVI. 1923/24, S. 116–118.
- 83 *Albrecht Dürer*. In: Dem Verlag R. Piper & Co. zum 19. Mai 1924. Privatdruck München 1924, S. 20.
- 84 *Die klassische Kunst*. Eine Einführung in die italienische Renaissance. Siebente Auflage. Bearbeitet von Konrad Escher. München 1924 (F. Bruckmann AG.). Siehe vorn Nr. 28.
- 85 *St. Gallische Buchmalerei*. Besprechung von Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Zweite Auflage. Leipzig 1923. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1746, vom 21. November 1924.
- 86 *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*. Besprechung von Paul Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1959, vom 23. Dezember 1924.
- 87 *Über Stendhals Geschichte der Malerei in Italien* (1817). In: Der Spiegel. Jahrbuch des Propyläen-Verlags Berlin 1924, S. 91–93.
Mit unwesentlichen Änderungen auch als Vorwort in Henry Beyle-de Stendhal, Geschichte der Malerei in Italien. Erste deutsche Ausgabe von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Berlin o. J. (Propyläen-Verlag) (1924), S. I–VI.
- 88 *Eine neue Zeitschrift für deutsche Kunst*. Besprechung von: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. Bd. I. Augsburg 1924. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1459, vom 20. September 1925.
- 89 *Zeichnungen alter Meister*. Besprechung von: Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer, 1. Band (ed. Pauli). Frankfurt am Main 1924. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1459, vom 20. September 1925. Siehe auch Nr. 97.

- 90 *Clair-obscur-Holzschnitte*. Besprechung von: Anton Reichel, *Die clair-obscur-Holzschnitte*. Wien 1926. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 404, vom 14. März 1926.
- 91 *Bemerkungen über Landschaft und Staffage*. In: Aus der Werkstatt des Verlags R. Piper & Co. 1904 bis 1926. München 1926, S. 48–52.
- 92 *Renaissance und Barock*. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Vierte Auflage. Bearbeitung und Kommentar von Hans Rose. München 1926 (F. Bruckmann AG.). Siehe vorn Nr. 2, 40.
- 93 *Goethes Italienische Reise*. Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1926. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft (Weimar) XII. 1926, S. 324–337. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 49–57.
- 94 *Erinnerungen an München*. In: 100 Jahre Universität München. Sonderbeilage der Münchner Neuesten Nachrichten zum Universitätsjubiläum, am 26./27. November 1926.
- 95 *Eine Kunsthautbetrachtung. Zur Volksabstimmung vom 13. Februar*. In: Kunsthaut Zürich. Mitteilungen, Heft 2, Februar 1927, S. 18–19.
- 96 *Max Liebermann*. In: Kunst und Künstler (Berlin). XXV. 1927, S. 382–383 (Sonderheft zum 80. Geburtstag des Künstlers).
- 97 *Die Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft*. Besprechung von: Niederländische Zeichnungen der Kunsthalle in Hamburg, II. Bd. Frankfurt am Main 1926. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1521, vom 11. September 1927. Siehe auch Nr. 89.
- 98 *Über das Rechts und Links im Bilde*. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge V 1928, S. 213–224. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 82–90.
- 99 Besprechung von: Gustav Britsch, *Theorie der bildenden Kunst*. München 1926. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart), XLIX, 1928, S. 40.
- 100 *Albrecht Dürer. Auszug aus der Nürnberger Festrede 1928*. Selbstreferat für die Presse. 1928. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 127–129.
- 101 Geleitwort zu: *Albrecht Dürer, Niederländisches Reiseskizzenbuch 1520–1521*. Herausgegeben von Edmund Schilling. Frankfurt am Main 1928 (Prestel-Verlag).
- 102 Besprechung von: *Die Meisterzeichnung*. Eine Folge, herausgegeben in Verbindung mit Fachgenossen von Walter Hugelshofer. I. Band. Freiburg i. Br. 1928. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 492, vom 18. März 1928.
- 103 *Über Hodlers Tektonik*. In: Die Kunst in der Schweiz. Illustrierte Monatsschrift (Genf) 1928, S. 97–98 (Sonderheft zu Ferdinand Hodlers zehntem Todestag, 19. Mai 1928).
- 104 *Ein Knabentorso*. In: Antike Plastik. Walter Amelung zum 60. Geburtstag. Berlin 1928, S. 267–268.
- 105 *Deutsche Kunst*. Besprechung von: Ulrich Christoffel, *Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck*. Augsburg 1928. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 777, vom 20. April 1928.
- 106 *Zeichnungen alter Meister*. Besprechung von: Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Italiener (ed. Gustav Pauli). Frankfurt am Main 1927. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 968, vom 27. Mai 1928.
- 107 *Hinweis auf W. von Kügelgen, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2337, vom 10. Oktober 1928 (Rubrik: «Wir empfehlen ein älteres Buch»).
- 108 *Künstler und Publikum*. In: Jubiläumsausgabe der Neuen Zürcher Zeitung vom 12. Januar 1930, S. 33.
- 109 *Zur Frage des Stadthausumbaus*. In: Neues Winterthurer Tagblatt, Nr. 59, vom 13. März 1930.
- 110 Besprechung von: Francesco Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*. Milano 1929. In: Neue Zürcher Zeitung, Literarische Beilage, Nr. 764, vom 20. April 1930.
- 111 *Zur allgemeinen Charakteristik von Gefßners Kunst*. In: Salomon Gefßner 1730–1930. Gedenkbuch zum 200. Geburtstag, herausgegeben vom Lesezirkel Hottingen. Zürich 1930, S. 117–126.
- 112 *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons*. In: Belvedere. Monatsschrift für Sammler

- und Kunstfreunde (Wien) IX. 1930, S. 63–65. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 90–96.
- 113 *Über Jacob Burckhardt* (Rede vor der Berliner Akademie). In: Die Neue Rundschau (Berlin). XXXXI. 1930, S. 634–644. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 147–155.
- 114 Herausgeber von: *Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Band XII der J. B.-Gesamtausgabe, Basel und Stuttgart 1930, S. VII–XV (Einleitung) und S. 508 (textkritischer Anhang).
- 115 *Michael Pacher*. Besprechung von: Eberhard Hempel, Michael Pacher, Wien 1931. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 581, vom 29. März 1930.
- 116 *Adolf Hildebrands «Problem der Form»*. In: Neue Zürcher Zeitung. Beilage Plastik-Ausstellung, Nr. 1425, vom 26. Juli 1931.
- 117 *Italien und das deutsche Formgefühl*. Die Kunst der Renaissance. München 1931 (F. Bruckmann AG.).
- 118 Herausgeber von: *Jacob Burckhardt, Die Kunst der Renaissance in Italien*. Band VI der J. B.-Gesamtausgabe, Basel und Stuttgart 1932, S. XV–XXVII (Einleitung); S. 301 (Nachbemerkung); S. 304–307 (textkritischer Anhang).
- 119 Herausgeber von: *Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*. Bände III und IV der J. B.-Gesamtausgabe. Basel und Stuttgart 1933. S. VII–XXVIII des III. Bandes (Einleitung); S. 417–423 (Proben aus den Reisenotizbüchern zum Cicerone; Text zum Teil von Wölfflin); S. 424–425 des IV. Bandes (textkritischer Anhang).
- 120 *«Kunstgeschichtliche Grundbegriffe»*. Eine Revision. In: Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. (Tübingen) XXII. 1933, S. 210–218. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 18–24; ferner in der 8. Auflage der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe, München 1943, S. 257–263.
- 121 Besprechung von: *Ernst Walser, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Basel 1932. In: Der Lesezirkel. Blätter für Literatur (Zürich). XX. 1933, S. 79–80.
- 122 *Die alte Stadt*. In: Zürich. Geschichte, Kultur, Wirtschaft. Zürich 1933, S. 19–48.
- 123 Herausgeber von: *Jacob Burckhardt, Randglossen zur Skulptur der Renaissance*. Band XIII der J. B.-Gesamtausgabe, Basel und Stuttgart 1934, S. 169–172 (Einleitung).
- 124 Herausgeber von: *Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens*. ibidem (123). S. 369–372 (Einleitung); S. 519–520 (textkritischer Anhang).
- 125 *Zum Thema: Nationale Kunst*. In: Neue Zürcher Zeitung. Sonderbeilage: 14. Internationaler kunstgeschichtlicher Kongress, Nr. 1492, vom 1. September 1936. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 129–131.
- 126 *Der klassische Böcklin (Odysseus und Kalypso)*. In: Öffentliche Kunstsammlung. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums. Basel 1936, S. 248–252. Wiederabgedruckt in Gedanken zur Kunstgeschichte (Nr. 129), S. 57–62.
- 127 *«Die Welt der großen Maler.» Zu einem Buche von Ulrich Christoffel*. Besprechung von: U. Chr., Die Welt der großen Maler. München o. J. (1938). In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 2256 vom 18. Dezember 1938.
- 128 *Das Erklären von Kunstwerken*. Neue Ausgabe (3. Auflage), Neue Bücherei zur Geistesgeschichte Band I. Leipzig 1940 (E. A. Seemann) mit einer «Nachschrift 1940». S. 39–53.
- 129 *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*. Basel 1941 (Benno Schwabe & Co.).
- 130 *Die Kunst Albrecht Dürers*. Sechste Auflage, bearbeitet von Kurt Gerstenberg. München 1943 (F. Bruckmann AG.).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
Heinrich Wölfflin 1944	2
Wölfflins Zeichnungen zum Aufsatz Proportionen	49
Wölfflins Zeichnungen zum Aufsatz Triumphbogen	50
Der Bogen von Aosta	55
Der Titusbogen in Rom	59
Der Bogen von Ancona	64
Der Bogen des Septimius Severus in Rom	67
Hans von Marées. Selbstbildnis	77
Hans von Marées. Die Hesperiden	79
Hans von Marées. Die Werbung	83
Adolf Hildebrand. Der Wittelsbacher Brunnen	91
Adolf Hildebrand. Vater Rhein	95
Adolf Hildebrand. Denkmal des Prinzregenten Luitpold	97
Adolf Hildebrand. Büste Arnold Böcklin	103
Arnold Böcklin. Pan im Schilf	111
Arnold Böcklin. Centaurenkampf	115
Arnold Böcklin. Die Insel der Toten	123
Velazquez: Las Meninas	127
Rembrandt. Die Anatomie des Dr. Tulp	132
Rembrandt. Die Nachtwache	133
Rembrandt. Skizze zur Anatomie des Dr. Deyman	134
Rembrandt. Die Staalmeesters	135
Ferdinand Hodler. Der Tag	141
Ferdinand Hodler. Silvaplanersee	143
Salomon Geßner. Der Wunsch	147
Salomon Geßner. Die Straße zum Apollotempel	149
Pieter de Hooch. Holländischer Wohnraum	157
Die Handschrift Heinrich Wölfflins	181
Grabmal der Königin Anna und ihres Söhnleins Karl	215
Das Telldenkmäl in Altdorf	219
Plan der Stadt Zürich 1824/28	229
Zürich. Das Großmünster	233
Zürich. Das Fraumünster mit dem Zunfthaus zur Meise	235
Zürich. Das Rathaus	237
Zürich. Haus Sihlgarten am Thalacker	241



a39001 003154807b

N 7445

W7

WOLFFLIN H * KLEINE SC RIFTEN

INSERT BOOK
MASTER CARD
FACE UP IN
FRONT SLOT
OF S.R. FURICH

MASTER CARD

61086 30144-0



UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

